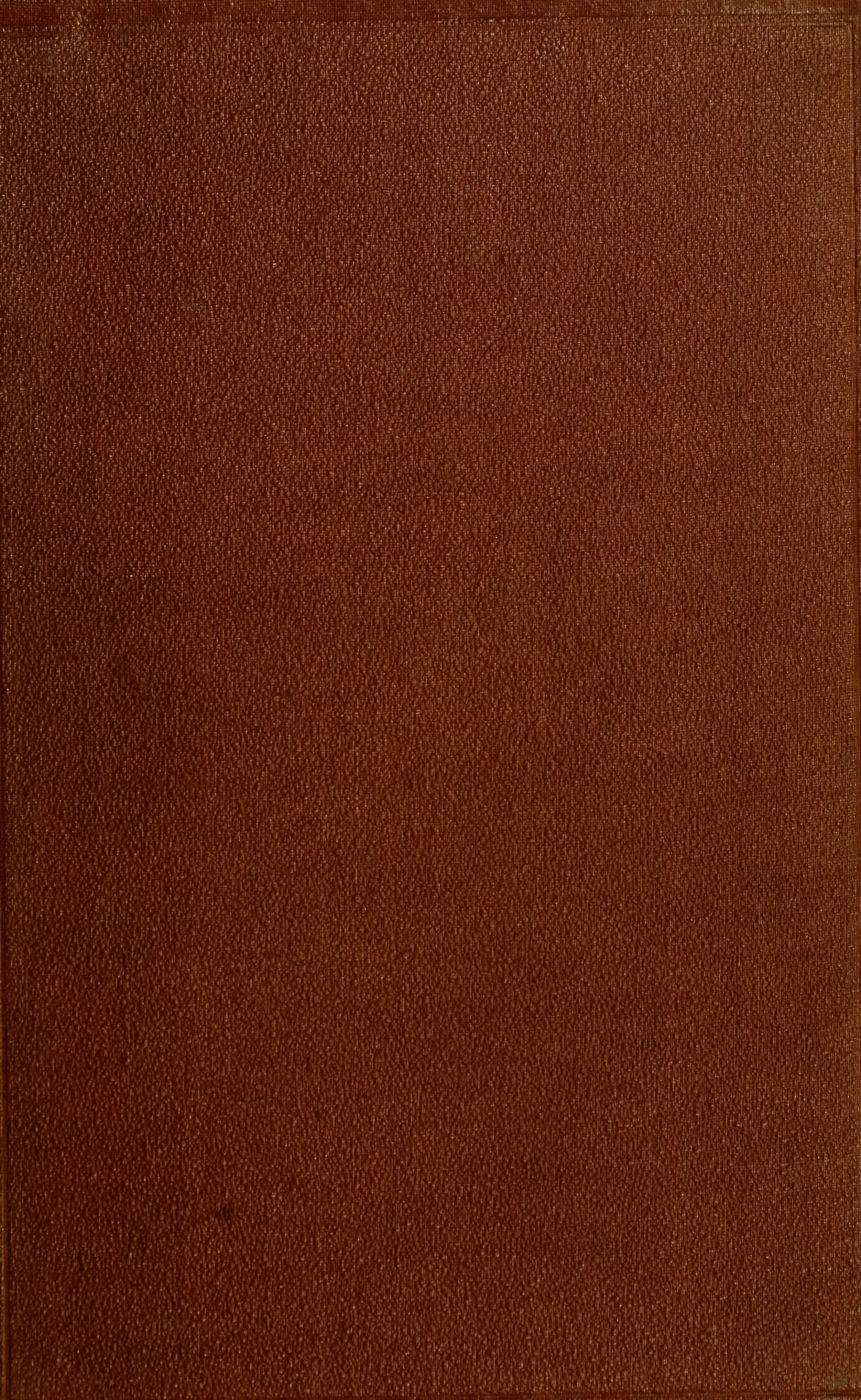
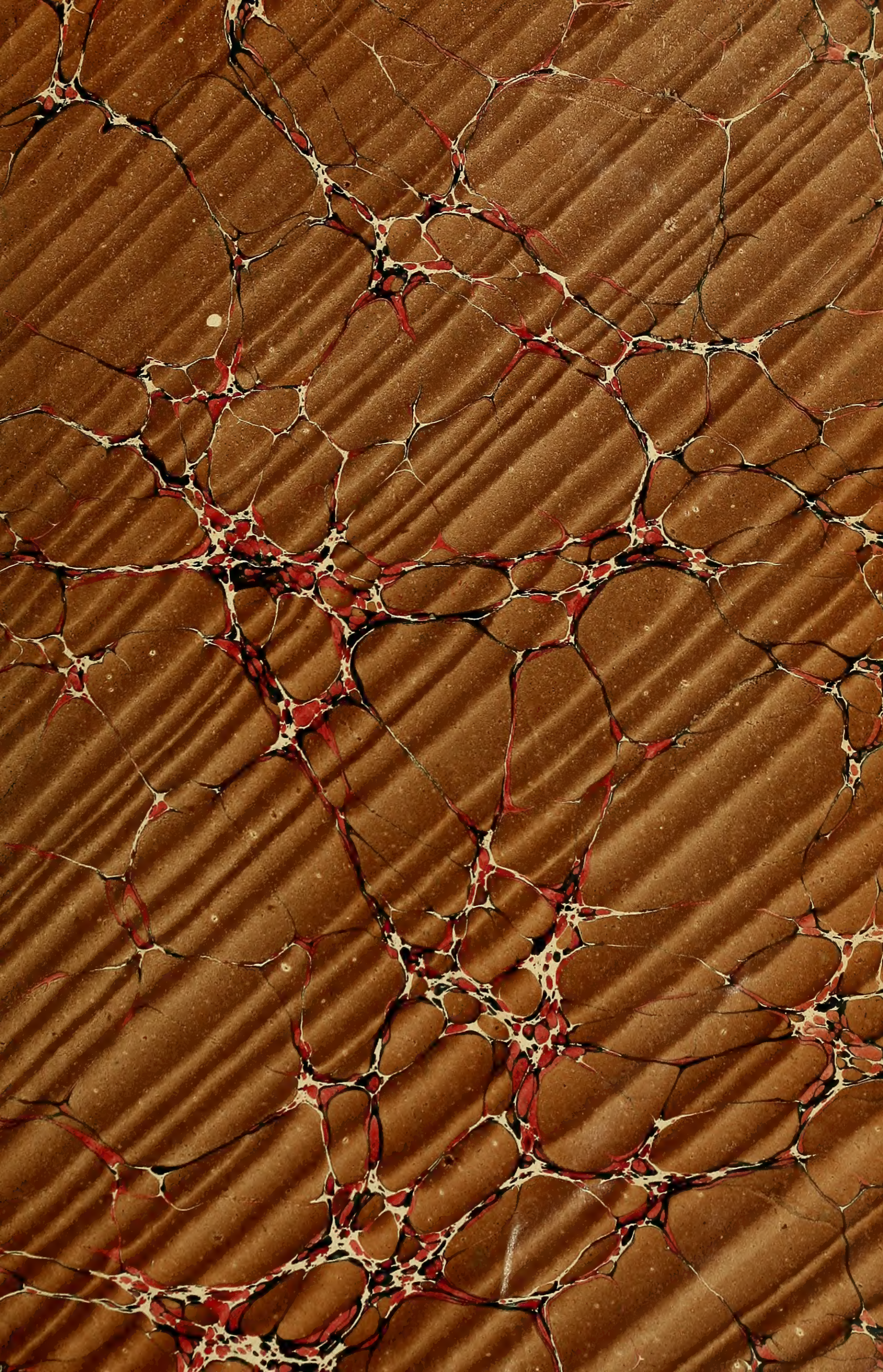



NOT TO BE TAKEN FROM LIBRARY
Library of
Wellesley College.
NON MINISTRARI SED MINISTRARE.
Presented by
Prof. E. N. Horsford.
Cambridge, Mass.
No. 19171.



GAZETTE

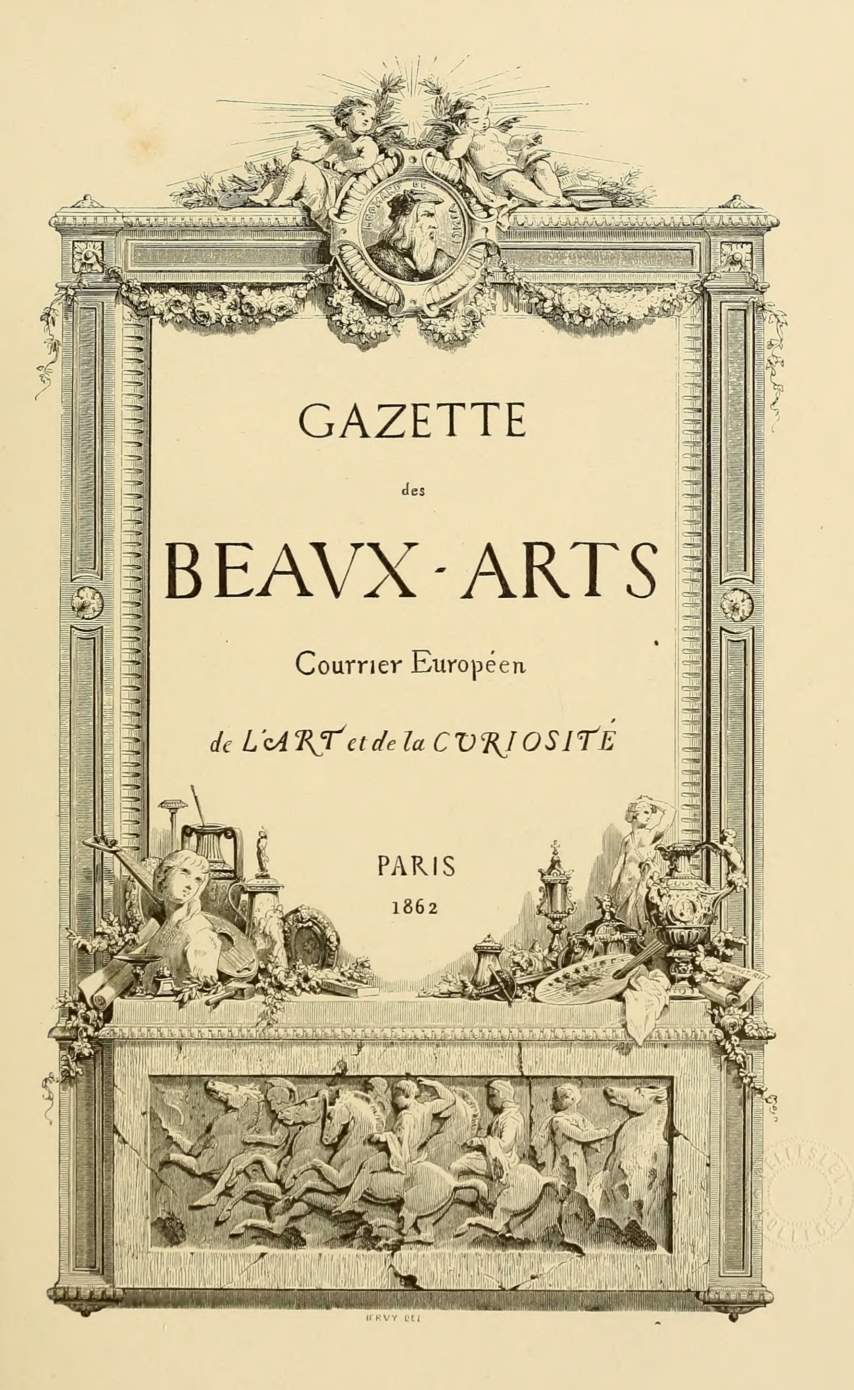
DES

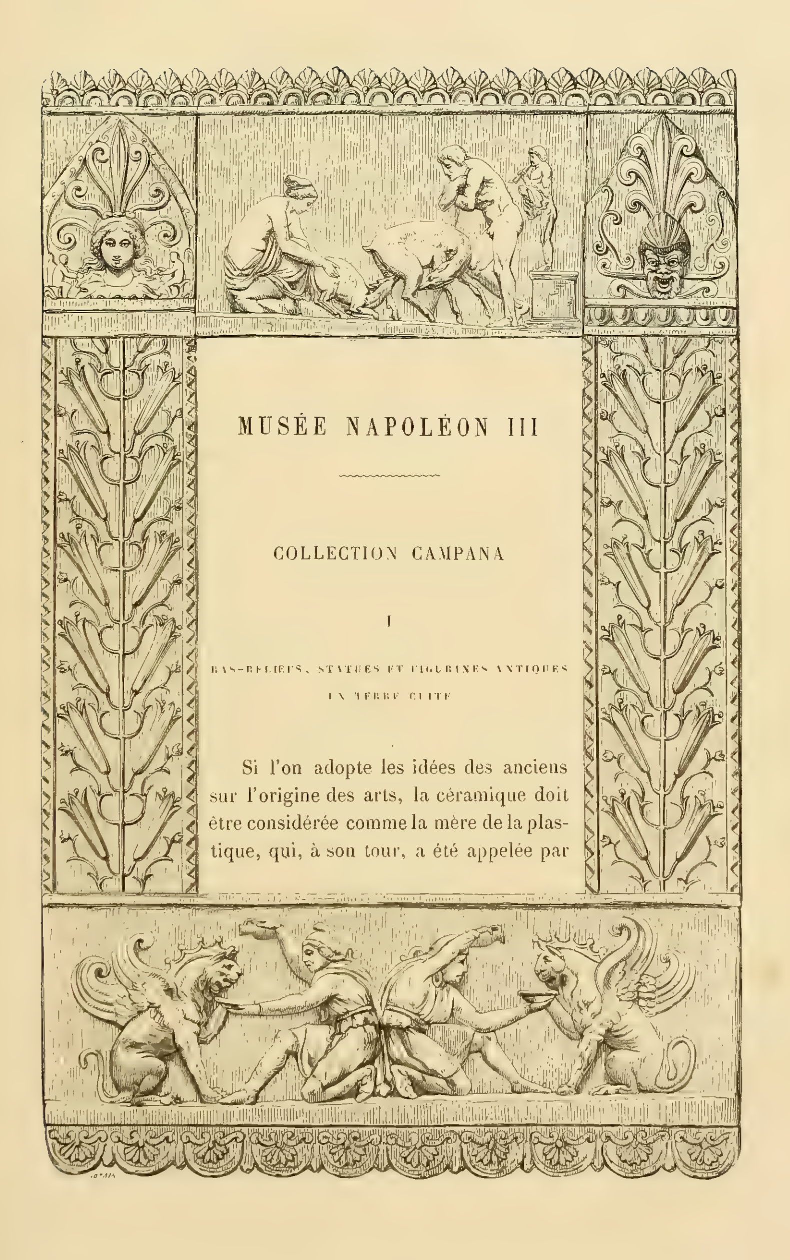
BEAVX-ARTS

TOME TREIZIÈME

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE

RUE SAINT-BENOÎT, 7


LEONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
1862



MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

I

BAS-RELIEFS, STATUES ET FIGURINES ANTIQUES
EN TERRE CUITE

Si l'on adopte les idées des anciens sur l'origine des arts, la céramique doit être considérée comme la mère de la plastique, qui, à son tour, a été appelée par

Pasitèle la mère de la statuaire, de la sculpture et de la gravure[1]. On connaît la jolie légende de la fille de Dibutade, le potier de Corinthe : une jeune fille amoureuse trace un soir, à la clarté d'une lampe, sur une muraille, le profil de son amant qui partait pour un voyage ; son père, le potier, applique l'argile sur le dessin et trouve le bas-relief[2]. En prenant cette légende comme un mythe du même genre que tant d'autres sous lesquels l'antiquité aimait à cacher des vérités morales ou historiques, on voit que les Grecs considéraient le dessin fait pour fixer en quelque sorte l'ombre des figures sur une surface comme une première inspiration du génie plastique; une seconde inspiration du même génie, appelant l'industrie à son aide, avait fait d'un humble potier de terre le premier modeleur.

Les faits viennent à l'appui de cette théorie. On voit assez clairement dans les bas-reliefs égyptiens qu'ils proviennent d'une première représentation tracée sur le mur et enluminée[3]. Les rapports de la céramique et de la plastique ne semblent ni moins logiques ni moins démontrés. Quant au reste de la légende, il a sa signification morale, et peut-être trouvera-t-on un symbole assez heureux de la part qui doit être faite au sentiment humain dans l'origine des arts, dans cette jeune fille qui, l'amour au cœur et une lampe à la main, afin d'éterniser un souvenir et de fixer une ombre, trace d'un doigt ému sur un mur la première image de la forme humaine.

Pline fait inventer la poterie par Corœbus, Athénien ; mais les monuments égyptiens témoignent qu'elle florissait en Égypte bien longtemps avant la fondation d'Athènes[4]. Il paraît aussi, par une peinture trouvée à Thèbes et datant du règne de Thoutmès III, que la céramique florissait en Mésopotamie et qu'elle y avait même atteint une assez grande perfection quatorze siècles environ avant notre ère[5]. La roue du potier a eu l'honneur d'être célébrée par Homère, qui compare à son mouvement rapide celui des jeunes hommes et des belles filles exécutant la danse d'Ariane[6]. Ces premiers travaux de la céramique semblaient aux contem-

1. Laudat et Pasitelem, qui plasticem matrem statuariæ, sculpturæ et cælaturæ esse dixit. (Pline, *Hist. nat.,* XXXV, 45.)

2. *Hist. nat.,* XXXV, 43.

3. Egyptian bas-relief appears to have been, in its origin, a mere copy of painting, its predecessor. (Wilkinson, *A popular account of the ancient Egyptians,* vol. II, p. 264.)

4. Wilkinson, *Ancient Egyptians,* vol. II, p. 107.

5. A. de Longpérier, *Notice des antiquités assyriennes, babyloniennes,* etc., *du Musée du Louvre,* 3e édit., p. 17.

6. *Iliade,* chant XVIII, vers 600.

porains quelque chose de merveilleux, de magique même. Un charmant poëme[1], ordinairement joint aux poésies homériques, nous montre les démons hostiles attaquant de leurs maléfices le four du potier, que protégeait, en revanche, Minerve Ergané.

Quant à l'usage de la brique pour les constructions, on le trouve chez tous les peuples anciens, où il paraît avoir remplacé les murs de terre des temps primitifs. Les Égyptiens, les Hébreux, les Babyloniens se servaient de briques crues ou cuites pour leurs édifices privés ou publics. On a trouvé des briques peintes et émaillées dans les fouilles à Khorsabad. Les Grecs des temps héroïques ont eu des palais et des temples en briques. Dans l'Asie Mineure, la brique persista, même pour les palais, à côté de la pierre et du marbre : le palais de Crésus, à Sardes, celui de Mausole à Halicarnasse, tous deux encore debout au temps de Pline, étaient bâtis en briques[2].

Quel pays fut le berceau de la plastique? Si je ne me trompe, l'histoire de Dibutade dut se reproduire, avec des variantes, partout où s'éveilla le génie de la plastique au sein de l'industrie déjà florissante[3]. Aussi loin qu'on peut regarder dans l'antiquité, derrière d'anciennes civilisations, on en aperçoit d'autres encore plus anciennes. L'horizon recule sans cesse, et l'histoire, le flambeau de la science et de la critique à la main, fait chaque jour de nouvelles conquêtes sur l'obscurité des époques primitives[4].

Il est assez probable d'ailleurs que ce fut à Corinthe, la ville des potiers, riche par son commerce de terre et de mer, et où l'ordre dorique reçut ses premiers développements, que la plastique, si elle n'y fut pas inventée, fut du moins cultivée avec le plus de succès. Quelques-uns de ses progrès semblent dater de cette ville et de l'époque où elle commençait d'y fleurir. Il y a lieu de croire, avec Ottfried Müller, que le fronton dorique reçut à Corinthe pour la première fois, d'abord des bas-reliefs, puis des statues de terre[5]. Pline attribue à Dibutade l'invention des tuiles ornées de masques, afin de cacher à l'extrémité des toits le vide formé

1. Κάμινος ἢ κεραμις.

2. *Hist. nat.*, xxxv, 49.

3. Une tradition grecque, également rapportée par Pline, attribuait, non plus à Dibutade, mais à Théodore et à Rhœcus, les célèbres fondeurs samiens, l'invention de la plastique.

4. On connaît peu de grands ouvrages égyptiens en terre cuite; mais on possède une foule de petites figures en terre émaillée, bleue et verte, trouvées dans les tombeaux, qui prouvent que ce genre d'ouvrage était familier aux Égyptiens. On a aussi des figurines en terre cuite parmi les antiquités assyriennes.

5. *Man. d'Arch.*, § 53.

par un rang de tuiles creuses[1]. Les bas-reliefs et les statues de terre des Corinthiens ne furent pas moins estimés que leurs vases; et l'on raconte que, lorsqu'une colonie romaine vint rebâtir la cité qu'avait détruite Mummius, on ne rechercha pas dans ses ruines avec moins de curiosité et d'empressement les ouvrages d'argile que ceux qui étaient d'une matière plus riche.

Athènes rivalisait avec Corinthe pour la fabrication des figures d'argile. Suivant Pline, le nom de Céramique venait à un quartier d'Athènes de l'atelier du célèbre modeleur Chalcosthène, qui y avait fait des ouvrages en terre crue[2]. Du temps de Pausanias, on voyait encore de ces ouvrages de terre qui servaient d'ornements à des monuments voisins du Céramique[3]. A Athènes et dans d'autres villes de la Grèce, il y avait une fête annuelle pour l'exposition des plus beaux ouvrages en argile[4]. Dans la Grèce héroïque, l'argile eut sans doute l'honneur, qu'elle partageait avec le bois, d'être employée aux statues des dieux, comme elle l'était aux palais des rois[5]. Des matières plus précieuses l'emportèrent plus tard sur elle, au moins pour ce qui concernait le culte public; mais on dut continuer à modeler des dieux d'argile pour le culte domestique et pour les tombeaux. L'économie ou la pauvreté a pu faire aussi préférer par des villes les idoles de terre aux idoles d'ivoire, de bronze et de marbre. On sait que, par ce motif de l'économie, le Jupiter de Mégare, œuvre de Phidias et de Théocosme, statue dont la tête était d'or et d'ivoire, n'avait néanmoins qu'un corps d'argile et de plâtre[6]. C'était peut-être le même motif qui avait fait consacrer aux Grands Dieux des Achéens les statues de terre qu'on voyait dans leur temple à Tritée, en Achaïe[7].

Pline fait voyager la plastique de Corinthe à Tarquinies, avec Démarate et les artistes ses compagnons d'exil. Il est permis de croire cependant, avec Séroux d'Agincourt, que les Étrusques ont pu prendre chez eux et par eux-mêmes la première idée de leurs travaux en ce genre, si toutefois ils n'avaient pas apporté d'Asie la plastique, ainsi que la céramique, à l'époque de cette antique migration rapportée par Hérodote[8].

1. Personas tegularum extremis imbricibus imposuit. (xxxv, 43.)
2. Cruda opera. (xxxv, 45.)
3. Pausanias, I, 2 et 3.
4. Séroux d'Agincourt, *Recueil de fragments de sculpture antique*, etc., p. 6.
5. *Nat. hist.*, xxxv, 49.
6. Pausanias, I, 40.
7. Pausanias, VII, 22.
8. I, 94.

Du reste, l'influence de l'art hellénique sur l'art étrusque n'est nullement douteuse, puisque les artistes de l'Étrurie ont emprunté à ceux de la Grèce jusqu'aux sujets de composition, tirés presque toujours de la mythologie ou de l'histoire héroïque des Hellènes.

Quoi qu'il en soit de l'origine indigène, asiatique ou hellénique, de la plastique en Étrurie, il est certain qu'elle y fleurit. La variété des travaux exécutés en ce genre par les Étrusques l'y fait ressembler à un art national. « Les travaux de la plastique chez cette nation, dit Séroux d'Agincourt[1], consistaient en statues, en bas-reliefs historiques, quadriges ou ornements plus simples, placés sur différentes parties des édifices; en ustensiles et meubles destinés à divers emplois, publics, domestiques, sacrés et funèbres, tels qu'amphores, patères, simpules lacrymatoires, urnettes sépulcrales : ces divers objets étaient ornés de bas-reliefs, ordinairement mis en couleur, et représentant des sujets religieux, des jeux publics, mais le plus souvent des combats; les couvercles portaient des figures couchées. »

Rome, qui devait briser la puissance des Étrusques, commença par leur emprunter une partie de ses institutions et ses premiers arts. Tarquin l'Ancien, ce fils du Corinthien Démarate réfugié en Étrurie, qui, proclamé roi par les Romains, embellit la ville de Rome, fit venir d'Étrurie[2] un artiste pour lui faire en argile une statue de Jupiter à dédier dans le Capitole. On avait coutume de colorer cette statue avec du minium. D'argile aussi étaient les quadriges placés sur le faîte du temple. Le même artiste avait fait un Hercule qui existait encore à Rome du temps de Pline et qu'on y appelait du nom de la matière dont il était formé. « Ces statues des dieux, dit Pline, étaient alors les plus vantées, et nous n'avons pas à rougir des ancêtres qui adoraient de tels dieux. » Et il ajoute : « Ces sortes de statues subsistent en beaucoup d'endroits. Les faîtes des temples qui s'offrent en grand nombre à Rome et dans les villes municipales sont, par la beauté de la sculpture, par la perfection du travail et par la solidité qu'ils tiennent du temps, plus vénérables que l'or. »

1. Ouvrage cité, p. 3.

2. *Hist. nat.*, xxxv, 45. Le texte de Pline est fort altéré en cet endroit, et les manuscrits donnent les leçons les plus diverses. Toutefois, le sens indique suffisamment qu'il s'agit d'un artiste étrusque, puisque l'auteur vient de dire immédiatement auparavant que la plastique était *surtout cultivée en Étrurie*. D'ailleurs, Tarquin ayant sa famille et ses amis en Étrurie, et l'Étrurie étant renommée pour ses artistes en plastique, il était naturel qu'il en fît venir celui à qui il avait à confier d'importants travaux en ce genre. Peut-être, au lieu de *Turianum a Fregellis*, que donnent les éditions, faudrait-il lire : *Tyrrhenum a Fregenis*. Fregenæ était une ville des Étrusques, tandis que Fregellæ était une ville des Volsques.

Après les Étrusques, ce furent les Grecs qui furent les précepteurs des Romains. Pline parle de deux artistes qu'il nomme Damophile (ou Démophile) et Gorgase, à la fois peintres et modeleurs, qui décorèrent à Rome le temple de Cérès, près du grand Cirque. Heyne place la vie de ces deux artistes, les plus célèbres dans leur art (*plastæ laudatissimi*, dit Pline), vers l'an 493 avant Jésus-Christ[1]. Une inscription en vers grecs, qu'on lisait sur ce temple, annonçait que les ouvrages de Démophile étaient à droite et ceux de Gorgase à gauche. Varron, cité par Pline, fait remarquer qu'avant la construction de cet édifice *tous les ornements des temples étaient étrusques*[2].

On eut à Rome, comme en Étrurie, des tombeaux en terre, et Pline raconte que Varron voulut être enseveli, *pythagoreo modo*, dans un tombeau de ce genre qu'il ordonna de remplir de feuilles de myrte, d'olivier et de peuplier noir. Peut-être Pythagore qui, suivant Aristoxène cité par Diogène de Laërte[3], était né dans une île de la mer Tyrrhénienne, avait-il emprunté aux Étrusques cet usage des tombeaux de terre. Au reste, la poterie florissait à Rome dès l'origine de la ville, puisque Numa fit des potiers de terre une classe à part[4]; et même, parmi les objets que les Romains croyaient avoir été apportés de Troie avec les pénates de Rome, il y avait un ouvrage de céramique, κέραμον τρωϊκον, que l'on conservait dans un vieux temple, à Lavinium[5].

II

On voit par une lettre de Cicéron à Atticus que les bas-reliefs de terre étaient de son temps un objet de commerce. Cicéron demande à son ami de lui en envoyer d'Athènes pour l'ornement de son atrium : *Typos tibi mando, quos in tectorio atrioli possim includere.* On appelait *typi* ces bas-reliefs, et c'est le mot dont Pline se sert en parlant de l'invention de

1. *Opuscula academica*, t. V, p. 429.
2. *Hist. nat.*, xxxv, 45.
3. VIII, 1.
4. *Hist. nat.*, xxxv, 46.
5. Denys d'Halicarnasse, cité par Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, t. II, p. 416, note 2.

Dibutade. Ces *types* étaient moulés d'après un modèle travaillé à la main et reproduits indéfiniment.

On possède quelques moules, et Séroux d'Agincourt en a fait graver plusieurs dans son *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite*, dont un trouvé à Ardée. Les terres cuites étaient souvent coloriées; on trouve des vestiges très-visibles de couleurs dans plusieurs de celles qui font partie de la collection Campana. D'autres avaient seulement un fond coloré sur lequel se détachaient les figures.

On a trouvé des terres cuites antiques en Égypte, en Asie Mineure, en Grèce, en Italie, en Sicile. Le sol de l'Attique est jonché des débris de cette poterie artistique, et M. Charles Blanc en trouvait encore des monceaux dans un voyage récent à Marathon et aux ruines de Rhamnus[1]. Parmi celles qui ont été découvertes en Italie, celles d'Ardée, qui figurent dans la collection Campana, sont particulièrement remarquables. Elles proviennent, je crois, d'une fouille pratiquée en 1852 sur le territoire de l'ancienne ville des Rutules, dont les relations avec l'Étrurie ont été alors constatées par la découverte d'une nécropole très-semblable aux nécropoles étrusques. Il n'existe, toutefois, aucun rapport entre le style archaïque et l'ornementation sévère de cette nécropole d'Ardée et le style des sculptures trouvées sans doute dans son voisinage, qui est le plus beau style grec. On s'est plaint avec raison de l'obscurité qui a été laissée par les auteurs de la découverte sur la direction et les détails de leurs travaux. La circonstance du moule trouvé à Ardée, rapprochée de la découverte de terres cuites au même lieu, fait naître l'idée qu'une fabrique de ces objets d'art doit y avoir existé, peut-être dès l'époque de la puissance des Étrusques, jusqu'au temps de l'empire romain où des inscriptions trouvées dans les ruines de l'antique cité pélasgique attestent que se prolongea la prospérité d'Ardée, bien que son nom eût alors disparu de l'histoire. Ardée était située non loin de Rome et de Tusculum, dans cette campagne romaine où s'élevaient tant de villas magnifiques, à la décoration desquelles elle a pu fournir des bas-reliefs et des statues.

C'est de Tusculum que provient une partie des bas-reliefs de la collection Campana, de Tusculum où, sur les pentes du mont Albain, s'élevaient en étages tant de villas patriciennes que le luxe romain se plaisait à embellir d'œuvres d'art. D'autres bas-reliefs ont été trouvés à *Roma Vecchia*. On donne ce nom à un vaste ensemble de constructions antiques en ruines qui se trouve sur la route de Rome à Albano, et qui, si l'on en croit des inscriptions, ont dû former autrefois la résidence de deux frères,

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 313.

Condianus Quintilius et Maximus Quintilius, mis à mort par l'empereur Commode. Leurs biens furent confisqués suivant l'usage, et leur résidence fit partie du domaine impérial. Les terres cuites trouvées en ce lieu doivent donc remonter à l'époque des Antonins, pendant laquelle les deux Quintilius s'illustrèrent et acquirent les richesses qui furent probablement la cause de leur fin tragique.

On conserve des terres cuites, bas-reliefs, statues, lampes, tuiles, vases, en nombre considérable, dans la plupart des collections d'antiquités. Le musée de Naples a l'avantage d'en posséder quelques-unes aussi grandes que nature; mais jusqu'à présent c'était au Musée Britannique qu'on admirait la plus belle collection de bas-reliefs, provenant la plupart de la galerie Townley, et quelques-uns du muséum de sir Hans Sloane. Grâce à l'acquisition de la collection Campana, dont cette série forme, avec les bijoux, la partie la plus curieuse, la France n'aura désormais sous ce rapport rien à envier à l'Angleterre. Le musée Campana, comme la collection Townley, était riche surtout en bas-reliefs. Presque tous ces bas-reliefs se retrouvent, il est vrai, ailleurs, et ont été expliqués et gravés dans les ouvrages de Winckelmann[1], de Combe[2], de Séroux d'Agincourt[3]; tous ceux qu'on connaît se réduisent à un nombre assez limité d'arabesques et de compositions mythologiques. Ils n'en ont pas moins cependant un grand intérêt, soit pour eux-mêmes, au point de vue de leur mérite et des documents qu'ils offrent pour l'histoire de la plastique, soit comme reproductions d'ouvrages perdus de la sculpture et de la statuaire antiques.

Avant d'examiner par ordre de sujets les bas-reliefs de la collection Campana, je dois dire un mot des sujets et des ornements qui encadrent la première page de cet article.

Et d'abord, quel admirable sentiment de la décoration dans ces reliefs, et comme on sent la grandeur et la beauté antiques jusque dans ces produits d'un art familier! L'un des sujets se compose de deux personnages assis, en habit phrygien, adossés l'un à l'autre, et donnant à boire dans des patères à des Chimères; la disposition est tout à fait architectonique. L'autre sujet nous offre une scène rustique d'une charmante naïveté. Une jeune femme approche un jeune faon des mamelles de sa mère; un berger la regarde; derrière le berger est la statue d'un dieu champêtre qui est

1. *Histoire de l'art* et *Monuments inédits.*

2. *Description of the ancient terracottas in the British Museum.*

3. *Recueil de fragments de sculpture antique en terre cuite.* Le marquis Campana a publié lui-même les terres cuites de sa collection : *Opere antiche di plastica*, etc.

représenté soufflant dans une double flûte. Le mouvement de la femme agenouillée, celui de la biche qui se prête avec un instinct maternel à ce qu'on réclame d'elle, celui du jeune faon, sont pleins d'une grâce ravissante. On croit voir une idylle de Théocrite ou de Virgile. Il faut aussi admirer le goût qui distingue le masque et la palmette des antéfixes qui remplissent les coins supérieurs de la page, ainsi que ces lis qui forment aux deux côtés un motif d'ornementation aussi élégant que simple : tous ces fragments, retrouvés dans la terre, ont servi à composer autrefois la décoration d'anciens édifices, et sont un témoignage du goût qui régnait et de l'usage qu'on savait faire de l'art pour l'embellissement des habitations dans l'Italie antique.

III

Je commencerai par les sujets tirés de la mythologie héroïque et de l'histoire fabuleuse de la Grèce. Les exploits d'Hercule et de Thésée forment comme deux cycles principaux auxquels se rattachaient de nombreuses traditions nationales pour les Doriens et les Ioniens. Hercule est le héros dorien par excellence, le civilisateur et le justicier, le dompteur de monstres et le redresseur de torts, le type d'une sorte de *chevalerie* hellénique. Ses exploits ont été souvent représentés par l'art. On le voyait, dans les sculptures et les peintures qui ornaient le trône de Jupiter à Olympie, tantôt combattant avec Thésée les Amazones, tantôt aidant Atlas à supporter le ciel et la terre, tantôt terrassant le lion de Némée, ou bien délivrant Prométhée enchaîné par Jupiter[1]. Les travaux d'Hercule se voient sur un vase de la villa Albani, gravé dans Winckelmann[2]. Les bas-reliefs de la collection Campana nous montrent plusieurs de ces fameux travaux qui ont fait la gloire du sujet d'Eurysthée. Ainsi, dans trois bas-reliefs de grande dimension, on le voit tuant l'hydre de Lerne, domptant le taureau de Crète ou combattant le lion de Némée (nos 108, 109 et 110). Dans un fragment de frise, le héros est accompagné d'Iolas, son neveu et son compagnon fidèle; Hercule brandit une pique contre l'hydre dont il ne craint pas d'approcher pour la combattre; Iolas, dont

1. Pausanias, V, II

2. *Monumenti inediti*, n° 64.

la taille et le courage sont inférieurs, se tient derrière lui et combat de plus loin avec l'arc et la flèche. Une figure de femme appuyée contre un rocher doit être la nymphe Amymone, dont la source était voisine du marais de Lerne.

Une très-belle terre cuite est celle qui représente la fameuse lutte d'Apollon et d'Hercule pour le trépied prophétique de Delphes. Apollon est figuré d'un côté, et Hercule de l'autre, portant chacun la main sur l'objet de leur dispute. Apollon est nu, car sa chlamyde rejetée en arrière laisse voir dans tout son développement l'élégance archaïque de ses formes. Hercule est armé de la massue, la peau de lion lui couvre la tête et pend derrière lui. Le trépied, d'une forme et avec des sculptures symboliques, est travaillé finement. Le même sujet se voit au musée de Dresde, mais traité d'une façon un peu différente. Dans le bas-relief de Dresde, qui orne la face antérieure d'un piédestal trilatéral destiné sans doute à supporter un trépied, Hercule est déjà maître du trépied qu'il emporte et qu'Apollon veut encore retenir. Dans l'une et dans l'autre de ces représentations en style hiératique, on remarque la tranquillité des deux adversaires dont le combat paraît exempt d'effort, aussi bien du côté du héros que de celui du dieu[1].

Une petite terre cuite représente Hercule découvrant, dans une grotte ombragée d'un arbre, Télèphe enfant qu'une biche allaite. On voit ce même Hercule en marche, avec l'Automne, dans un grand bas-relief qui a dû faire partie d'une suite où les autres Heures ou Saisons étaient représentées[2]. Le héros porte un bœuf sur son épaule; l'Automne vient derrière avec un sanglier, un lièvre et des oiseaux. Une autre terre cuite, qu'on a sans doute placée à dessein à côté de celle-là, nous offre le mariage de Thétis et de Pélée; la Néréide, enveloppée du *flammeum*, met sa main dans celle du héros qui la rendra mère d'Achille. On peut croire que ces deux métopes faisaient partie d'une même décoration où, comme sur un sarcophage qu'on voyait autrefois à la villa Albani, les Heures étaient représentées portant leur tribut à ces noces fameuses par les présents de tant de divinités. Ces deux bas-reliefs sont remarquables par leur beau style romain[3].

Je retrouve le héros dorien, reconnaissable à son attribut ordinaire,

1. Le bas-relief de Dresde est gravé dans Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, pl. LXXV, nº 280.

2. On retrouve, dans une suite de bas-reliefs plus petits, qui font aussi partie du musée Campana, la même figure de l'Automne suivie des autres Saisons.

3. *Description of the ancient terracotas in the British Museum.*

la peau de lion, dans un fragment de bas-relief où il est représenté avec une femme qu'on croit être Omphale, la fameuse reine de Lydie. Les deux figures sont en marche. Hercule passe un bras autour du corps de sa compagne qui, peu vêtue, tient à la main la massue du héros désarmé par l'amour. Le visage d'Hercule exprime l'attendrissement. Cette composition, médiocre de dessin et d'exécution, est remarquable par l'expression des figures. Un autre fragment, de même style, représente Hercule assis, sans doute oubliant dans le repos ses anciens travaux et sa gloire.

Thésée est l'Hercule ionien. Son rôle dans les traditions est le même à peu près que celui d'Hercule, avec un caractère plus religieux toutefois et plus intellectuel; ses exploits semblent l'œuvre de la valeur morale autant que de la force physique. Aussi apparaît-il dans les monuments avec des formes plus sveltes, une taille plus haute, et plus de grâce dans la force que son cousin le Dorien. Ils vivaient, d'ailleurs, en bons parents, et s'aidèrent l'un l'autre dans leurs entreprises. Un des premiers exploits de Thésée, qui se signala comme Hercule par la défaite des brigands et des monstres, fut la défaite et la mort du brigand Sinnis, fils de Neptune, qui habitait sur l'isthme de Corinthe. Il se plaisait à attacher tous ceux qui lui tombaient dans les mains au sommet de deux pins qu'il avait courbés, et qui, se relevant ensuite, écartelaient ses victimes. Thésée lui infligea le supplice par lequel il avait fait périr un grand nombre de voyageurs. On voit, dans un bas-relief de la collection Campana, Thésée frappant d'une main armée d'un bâton Sinnis, qu'il a lié à un pin, tandis que de l'autre main il le saisit par la barbe. Ce bas-relief porte des vestiges de couleurs. La figure du brigand est d'une teinte brique, tandis que celle de Thésée est de couleur pâle. Une branche de pin, à l'extrémité de laquelle on voit quelques feuilles et un ou deux fruits destinés à faire reconnaître la nature de l'arbre et à servir d'indication pour le sujet, montre aussi des traces de polychromie. Le fond de ce bas-relief est bleu.

Un autre bas-relief nous montre Thésée trouvant sous une roche les armes de son père. Égée les y avait cachées en chargeant Ethra, fille de Pitthée, qu'il avait possédée en vertu d'un oracle, de les découvrir à leur fils quand il aurait atteint l'âge viril. La figure d'Ethra, dans ce bas-relief où elle est représentée derrière Thésée occupé à soulever la pierre, a quelque chose de singulièrement solennel. Par l'attitude, par le geste, par la manière dont elle s'enveloppe dans sa draperie, elle semble personnifier le mystère du destin qui l'a jadis livrée à Égée et qui va faire, dans leur fils, d'un enfant de l'amour et de la fortune, le héros d'une

race et le civilisateur d'un peuple. Il y a aussi des restes de couleurs sur ce beau bas-relief. Le vêtement d'Ethra est jaune; la figure de Thésée a une teinte rougeâtre. Fond bleu. On voit les trous qui ont servi à fixer la métope.

Ailleurs, c'est Hercule domptant le taureau de Marathon, qui ravageait la tétrapole attique. Ce fut un des grands exploits qu'il accomplit après la défaite des Pallantides. Ce sujet, avec les précédents, devait faire partie d'une même décoration, et peut-être ces bas-reliefs venaient-ils d'Athènes. On a vu que Cicéron en faisait venir ceux dont il voulait orner son *atriolum*. On aime à penser que la plastique, que nous avons vue florissante à Athènes dès la plus haute antiquité, continua d'y être cultivée aussi longtemps qu'une ombre de grandeur et de gloire resta à la cité de Périclès.

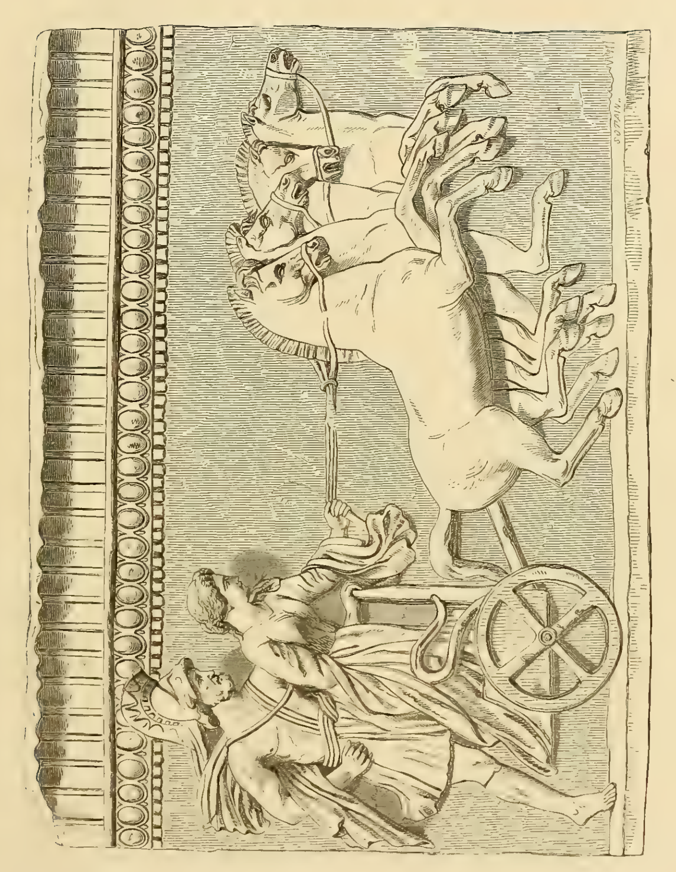
La guerre des Grecs et des Amazones était un des sujets familiers à la sculpture grecque, surtout athénienne. Phidias l'avait représentée sur le bouclier de Minerve; on la voyait sur la frise de Phigalie, sculptée par un artiste athénien. Un petit bas-relief de la collection nous montre Thésée atteignant à cheval une Amazone qui fuit devant lui, prêt à lui couper la tête de son glaive. On voit également des Amazones sculptées en haut-relief sur de très-belles terres cuites trouvées à Ardée. La main de l'artiste, son ongle, a laissé son empreinte sur ces sculptures qui ne semblent pas, comme d'autres, sorties d'un moule banal; ce sont des œuvres ainsi exécutées qui avaient donné lieu chez les Romains à l'expression proverbiale *homo factus ad unguem* [1], pour signifier un homme accompli, comme nous dirions *fait au tour*.

Les Amazones sont représentées dans plusieurs bas-reliefs en lutte avec des Griffons qu'elles terrassent. Ces animaux fabuleux, moitié aigles, moitié lions, étaient aussi en guerre avec le peuple également fabuleux des Arimaspes [2]; on trouve des représentations de leurs luttes au musée Campana. On y voit aussi Persée tenant en main la tête de Méduse [3]; et, ailleurs, dans un charmant petit bas-relief, tuant le monstre et délivrant Andromède. La figure d'Andromède, sa pose, sont pleines de grâce. A cet ordre d'antiques traditions appartient encore le sujet de Jason enlevant la toison d'or : il la détache de l'arbre pendant que Médée, la magicienne amoureuse, endort par un philtre le dragon commis à la

1. Horace, *Satire* I.

2. Sur les Arimaspes, voyez Hérodote, III, 116; IV, 13, 14, 27.

3. Ce bas-relief existe, incomplet, au Musée Britannique. La collection Campana en a plusieurs répétitions.



LE RETOUR D'HÉLÈNE.

garde du trésor[1]. Dans un coin du bas-relief, on voit les matelots qui préparent le navire pour le départ des amants emportant la toison. Une intention de contraste, tout à fait dans l'esprit de l'art antique, se laisse voir entre les figures de ces marins et celle du héros qui leur commande; la nudité même de Jason, rapprochée du vêtement de ses compagnons, le distingue d'eux et l'introduit à part dans le monde idéal.

Un petit bas-relief représente Dédale montrant à Pasiphaé la vache d'airain qu'il a faite pour elle et qui doit lui servir à tromper l'instinct du taureau qu'elle aime :

Et fortunatam, si nunquam armenta fuissent,
Pasiphaen nivei solatur amore juvenci.

IV

Un certain nombre de sujets appartient au cycle troyen. Voici d'abord l'enlèvement qui fut la cause de la guerre de Troie. Pâris, en habit phrygien, fuit avec Hélène enveloppée dans sa draperie; un quadrige les emporte; le char vole sans toucher terre, et comme enlevé à travers l'espace par la puissance de l'amour. Le ravisseur aimé de la plus belle des femmes ne songe, pour le moment, qu'à exciter l'ardeur de ses coursiers et à dévorer l'espace avec eux. L'heure des voluptés viendra plus tard; il s'agit d'abord de mettre la distance entre son bonheur et la colère de l'époux outragé. Hélène, debout dans le char, est grave et serrée dans ses voiles. Est-ce le regret du devoir ou le pressentiment du plaisir qui la rend ainsi sérieuse et concentrée? Belle image de la passion à cette première heure d'abandon résolu à la destinée qui change le cours d'une vie[2].

A cet enlèvement d'Hélène, le retour d'Hélène servait de pendant. On voit l'un et l'autre sujet sur plusieurs petits bas-reliefs; mais le retour d'Hélène est surtout remarquable dans un très-grand bas-relief dont nous donnons ici la gravure. Cette fois, c'est Hélène qui tient les rênes et qui

1. On voit au Musée Britannique un fragment du même bas-relief, où la femme et le serpent sont seuls conservés, ce qui a fait prendre à tort la femme pour une Hygie.

2. Gravé dans Winckelmann, *Monumenti inediti*, tav. 117. Se voit au Musée Britannique.

guide la course du char; aussi, bien que traîné par quatre chevaux, semble-t-il rouler assez peu vite sur le chemin qui la ramène au toit conjugal. L'épouse pardonnée ne ressemble guère à l'amante heureuse; elle ne s'enveloppe et ne se cache plus dans ses vêtements; le désir de plaire à tous, de charmer tout le monde par la séduction, est revenu à cette enchanteresse. Ménélas, en habit guerrier, se tient derrière elle, un pied en dehors du char, à la façon des héros de l'*Iliade*, qu'Homère nous représente descendant de leur char de guerre et y remontant à tout instant. Lui seul est sérieux, elle semble insouciante et coquette.

Rapprochons de l'enlèvement d'Hélène celui des filles de Leucippe, Hilaïre et Phébé, par les Dioscures. On le voit représenté sur deux petits bas-reliefs, sur chacun desquels un Tyndaride enlève une Leucippide, pendant que l'autre fuit ou essaye de défendre sa sœur. Des étoiles figurées au-dessus des têtes des Dioscures rappellent leur rôle de divinités sidérales.

Le bas-relief où Briséis est représentée en présence d'Agamemnon est de ceux qui semblent être venus d'Athènes, si la beauté des figures, la noblesse des attitudes peuvent être regardées comme un certificat de cette noble provenance. Le roi des rois est assis et tient à la main son sceptre; la captive d'Achille est debout devant lui; une noble expression de pudeur et de dignité distingue la fille de Brisès. Fond bleu.

Un bas-relief, qui se trouve aussi à Londres[1], et qui représente un homme assis à qui un autre homme présente quelque chose à boire dans une coupe, a reçu des interprétations diverses. Les uns y ont vu Ménélas blessé, à qui Machaon, le héros médecin, présente une potion salutaire; d'autres, Machaon lui-même soigné d'une blessure par Hécamède et par Nestor, suivant le récit du onzième chant de l'*Iliade*. Pour M. Guigniaut, c'est Égée arrachant des mains de Thésée la coupe où Médée, la magicienne, a mêlé du poison[2]. C'est alors Médée qu'il faut voir dans la femme debout derrière Thésée. Mais l'expression des figures ne paraît guère se prêter à cette dernière explication, et, pour mon compte, je préfère voir dans ce bas-relief, soit Ménélas guéri par Machaon, soit Eurypyle guéri par Patrocle.

Un des sujets les plus aimés des artistes anciens paraît avoir été la mort de Penthésilée, tuée par Achille et inspirant de l'amour à son meurtrier.

1. Le même sujet se retrouve sur un fragment de bas-relief en marbre gravé dans Winckelmann, *Monumenti inediti*, tav. 127.

2. *Religions de l'antiquité*, explication des planches, p. 340, n° 698 *b*.

On se souvient que ce sujet avait été traité en peinture par Panænus, le frère de Phidias, sur les barrières du trône d'Olympie[1]. On l'a trouvé sur un assez grand nombre de sarcophages romains où il semble avoir été le symbole de l'amour inspiré dans la mort[2]. Les aventures de l'Amazone éthiopienne, cette *Clorinde de l'antiquité*, comme l'a appelée M. Sainte-Beuve, forment l'épisode le plus touchant du poëme de Quintus de Smyrne, poëte vraiment homérique, qui, pour remplir la lacune laissée par Homère entre l'*Iliade* et l'*Odyssée*, avait emprunté la tradition des derniers événements de la guerre de Troie à deux poëmes aujourd'hui perdus d'Arctinus, l'*Ethiopis* et la *Destruction de Troie*. Une gravure ci-jointe représente Penthésilée mourante dans les bras d'Achille, d'après une terre cuite trouvée à Ardée. On y voit le héros soutenant l'Amazone, qui, dépouillée par lui de son casque et de ses armes, apparaît la tête et le sein nus. « Elle et lui palpitaient, percés du « même fer... Et ainsi, toute gisante dans la poussière et dans le sang, « on vit apparaître sous ses aimables sourcils son visage si beau, toute « morte qu'elle était : et dès que les Grecs qui l'entouraient l'eurent « vue, ils en furent éblouis, parce qu'elle ressemblait aux dieux bienheu- « reux[3]. » Malheureusement ce beau bas-relief paraît avoir subi une restauration qui se marque, vers le sein de Penthésilée, par quelque chose qui ne semble pas d'accord, dans le mouvement de cette partie, avec la partie inférieure du corps. Ce groupe n'en est pas moins très-gracieux; on sent bien la pitié, et quelque chose de plus, dans l'attitude d'Achille soutenant le corps affaissé de la belle Amazone.

Plusieurs petits bas-reliefs offrent des sujets tirés de l'*Odyssée*. Voici une figure de femme assise, dans laquelle on a reconnu Pénélope pleurant sur l'absence d'Ulysse[4]. Pendant ce temps Ulysse est errant sur les mers. Le voilà attaché à son mât, pour échapper aux séductions des sirènes. Tout à côté les sirènes apparaissent avec des ailes, des queues et des pieds d'oiseaux. Debout sur un rocher qui s'avance sur la mer et qu'ombrage un arbre, elles déploient leurs moyens de séduction, qui consistent à chanter, à souffler dans une double flûte et à presser du bras l'outre gonflée d'air d'un instrument qui ressemble à la

1. Pausanias, V.

2. Raoul Rochette, *Monuments inédits d'antiquité figurée*, p. 102 et suiv.

3. Quintus de Smyrne, *Posthomerica*, chant I, vers 656-661 ; traduction de M. Sainte-Beuve dans l'*Étude sur Quintus de Smyrne*, à la suite de l'*Étude sur Virgile*, p. 371; Paris, 1856.

4. On trouve le pareil au Musée Britannique.



cornemuse des Pifferari. Enfin Ulysse est dans sa patrie, mais il ne veut pas se révéler encore, et, reconnu par sa nourrice qui lui lavait les pieds, il met à cette fidèle esclave une main sur la bouche, afin d'arrêter l'expression intempestive de sa surprise et de sa joie.

Un bas-relief représente Oreste cherchant dans le temple de Delphes un refuge contre la poursuite des Furies. Ce trait de la vie du fils d'Agamemnon a été souvent retracé par les anciens artistes. Sur un vase du musée de Naples, une peinture, publiée par M. Raoul Rochette, nous montre Apollon assis sur l'*omphalos* ou *ombilic sacré*, et recevant le fugitif. Ici le meurtrier de Clytemnestre est seul; un glaive nu à la main, il a, dans son délire, renversé le trépied sacré; il pose un genou sur l'*omphalos*, et semble respirer sous la protection invisible du dieu qui l'accueille, encore à demi égaré par la fureur dont l'agitaient les Euménides.

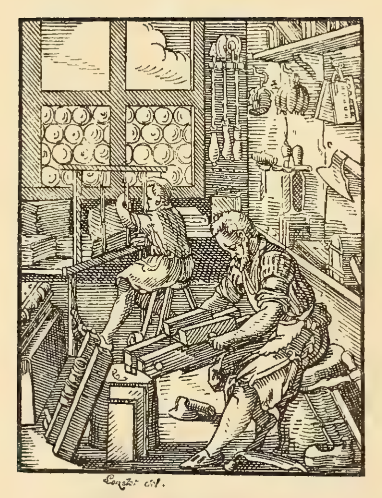
LOUIS DE RONCHAUD.

(*La suite prochainement.*)



L'ART DE LA RELIURE EN FRANCE

I



Nous ne prétendons pas écrire ici l'histoire si attendue de la Reliure. Plus elle est à faire, moins nous voulons l'entreprendre. Notre but plus modeste est simplement d'indiquer comment, depuis le moyen âge, le livre, profane ou sacré, fut toujours trouvé digne de devenir un joyau, et le devint en effet sous la main soigneuse d'ouvriers, la plupart inconnus, dont cet art de la parure des livres fut la brillante industrie. De là nous arriverons naturellement à montrer après quelles intermittences d'oublis rapides et de réveils incertains, et par quelles intelligentes imitations de son passé le plus éclatant, cet art a reparu de nos jours, non-seulement digne de ce qu'il était, mais se surpassant lui-même.

Le moment est bien choisi, je crois, pour lui rendre publiquement cette justice qui lui est depuis longtemps faite dans le monde des amateurs. Jamais le livre, en effet, n'a, je pense, été plus estimé à cause de son enveloppe, et n'a dû davantage, à la belle toilette de sa reliure, le bon accueil qu'on lui fait dans les ventes. Quel qu'il soit maintenant,

quelque trésor de savoir ou d'esprit qu'il renferme, il ne lui est plus permis de se présenter sans ce mérite extérieur. C'est le premier qu'on exige de lui, et souvent même il fait passer rapidement sur les autres plus intimes, et qu'il faudrait se donner la peine de chercher. La spirituelle épître de Sedaine *à son habit* est maintenant moins applicable aux hommes de mérite bien mis qu'aux bons livres bien reliés. Pour plus d'un qui, mal vêtu, ne sera pas même honoré d'une enchère, et que sa toilette en maroquin armorié fait monter au contraire à des prix invraisemblables, les vers célèbres :

> Ah! mon habit, que je vous remercie!
> Que je valus hier, grâce à votre valeur!

sont tout à fait de mise. Dernièrement un exemplaire de *Télémaque*, d'une édition peu recherchée, fut poussé dans une vente jusqu'au chiffre de 2,000 francs[1]. Pourquoi? parce que sa reliure était de celles qu'on attribue au célèbre Boyer, qui reliait sous Louis XIV, et parce qu'on voyait sur les plats la fameuse *Toison d'or* que Longepierre, vengé par sa réputation de bibliophile de l'oubli où il est tombé comme poëte, faisait mettre sur tous les livres de sa bibliothèque, en souvenir sans doute du succès de sa tragédie de *Médée*. Dernièrement, M. Brunet[2] constatait le haut prix que des volumes presque dédaignés à la vente du duc de La Vallière, où leur mérite de reliure n'était pour ainsi dire qu'un mérite d'uniforme, avaient atteint à la vente de Bure. Un exemplaire de la traduction des *Confessions de saint Augustin*, par Arnaud d'Andilly (1676, in-8°), n'y fut adjugé que sur une enchère de 361 francs! Chez M. de La Vallière on l'avait vendu 6 livres 7 sous. Alors, ce qui faisait sa plus-value, la reliure en maroquin rouge, doublé de même, n'avait paru qu'un détail insignifiant. Le livre avait été estimé pour lui-même, et non pour son habit. Les six volumes de la traduction des *Lettres de saint Augustin*, par l'académicien Goibaud-Dubois (1684, in-8°), eurent un sort pareil. Chez M. de La Vallière, on les avait adjugés pour 35 livres; chez de Bure, ils montèrent à 660 francs. La reliure, en *maroquin rouge avec encadrements dorés, et le chiffre* H. R. *surmonté d'une couronne ducale*, passait pour être de ce fameux Dusseuil, Desseuil ou Dusseil, dont le nom provoque des doutes et des hésitations qui ne s'élèvent point pour son talent.

1. *Catalogue des livres et manuscrits composant la bibliothèque de M. Félix Solar;* 1860, in-8°, t. I, p. VI.

2. *Manuel du libraire*, 5e édit.; 1860, in-8°, t. I, p. 562.

Nous pourrions citer mille faits du même genre, surtout si, remontant jusqu'aux reliures du XVIe siècle, nous voulions nous perdre dans les surenchères presque incroyables dont elles font gratifier des volumes qui, sans ce magnifique habit, iraient mourir en lambeaux sur les quais, ou en cornet chez l'épicier. Un livre, quel qu'il soit, sot ou sublime, peu im-



ESTAMPE DE JOSSE AMMAN. — XVIe SIÈCLE.

porte, car on le vend sans l'ouvrir, qui porte la devise de Grolier et l'éclatante livrée de sa bibliothèque, se vend aujourd'hui 3,000 ou 4,000 francs, et tout autre qui porte sur son vêtement une marque authentique de son passage dans la bibliothèque de ce Maioli, dont on ne connaît rien que ses livres, ne s'élève pas à moins de 2,000 francs!

Nous nous en tiendrons à ces chiffres. Ils suffiront dans cette matière d'art, où l'on ne comptait pas sur leur éloquence, pour prouver que jamais la reliure ne fut mieux en faveur, et n'eut par conséquent plus de droit à quelques mots d'histoire.

II

Jusqu'à l'époque de la découverte de l'imprimerie, les progrès de l'art du relieur avaient été assez lents. Il n'avait encore rien qui lui fût propre. C'était un simple métier qui ne se faisait un art que lorsque les autres lui venaient en aide pour rehausser et enrichir ses ouvrages. Souvent même le relieur n'avait qu'une très-faible part de travail dans l'habillement des beaux livres.

Il faisait simplement l'office de *liéeur* (lieur), c'est-à-dire qu'il se contentait de joindre et attacher ensemble les différents cahiers par des ligatures faites sur corde, et toujours fort grossières[1]; quant au riche vêtement à donner au volume, c'est l'orfévre ou l'ouvrier en ivoire qui en prenait soin.

Les livres magnifiques qui peuvent être encore admirés dans quelques spécimens, ces riches manuscrits des saintes Écritures dont, aux premiers siècles, Cassiodore dessinait de sa main la splendide parure[2], et que l'abbé de Saint-Riquier, Angelramne, historiait lui-même en orfévrerie[3], ces merveilleux *évangéliaires* carolingiens, qui se survivent dans l'un des plus beaux qui aient jamais existé, celui dont Charles le Chauve enrichit le trésor de Saint-Denis, et qui se trouve aujourd'hui à Munich, n'ont pas été façonnés et ornés autrement. La *reliure* proprement dite en est des plus grossières, mais le reste est d'un prix inestimable. Dans l'Évangéliaire de Munich, par exemple, les plats de la couverture sont des plaques d'or bosselé, ornées de reliefs, mêlées de perles et de pierreries. Le même procédé d'ornementation, où le *lieur* est pour une si petite part et l'orfévre pour une si grande, se retrouvait dans ce *Livre des sacrements*, tout enrichi d'or et d'ivoire, dont a parlé Flodoard[4], et dans ce manuscrit carolingien donné par Charles V à la Sainte-Chapelle, après qu'il l'eut fait revêtir d'une couverture d'or du poids de huit marcs environ.

Dans tous ces ouvrages, encore une fois, le relieur n'avait presque rien à voir; le travail tout entier revenait à l'orfèvre, soit qu'il eût fait,

1. *Annuaire de la Bibliothèque royale de Bruxelles*; 1847, in-12, p. 17.
2. Cassiodore, *De institut. divin. Scriptur.*, cap. XXX.
3. *Chronic. Centulense*, cap. XVII, *Spicilége de L. d'Achery*, t. IV.
4. *Histoire de Reims*, liv. III, ch. 5.

comme c'était assez l'ordinaire, les plats du volume au repoussé, en fort relief, soit qu'il en eût travaillé les ornements avec plus de soin et de perfection, comme en est la preuve le dernier livre que j'ai cité, et qu'on peut encore admirer à la Bibliothèque impériale. Sur le plat supérieur de la couverture, une des miniatures du manuscrit se trouve reproduite par une fine gravure niellée, qui se détache sur un fond fleurdelisé; tandis que sur le plat inférieur, la *crucifixion* est représentée en figure de haut relief dans un double encadrement de pierres fines.

Ce livre-joyau, présent de Charles V, est d'un art plus avancé que le précédent, mais non d'une décoration plus riche. Sous Charlemagne et ses successeurs, l'ornementation des évangéliaires était en effet arrivé à une magnificence qui ne pouvait être surpassée que par plus d'élégance et de délicatesse.

Vous connaissez déjà celui de Charles le Chauve, à Munich; nous pourrions encore vous en citer un autre du même temps à peu près, qui, de la chapelle de Louis le Débonnaire, était venu à l'abbaye de Saint-Hubert, où il resta plusieurs siècles, et qu'on appelait l'*Évangéliaire d'or* à cause de sa splendeur [1].

Ces livres, tout précieux qu'ils fussent, n'étaient pas rares dans les trésors des princes. Le comte Évrard, gendre du Débonnaire, à qui l'église de Césoing, qu'il avait fondée dans le diocèse de Tournay, devait tant de richesses, possédait à lui seul plusieurs de ces magnifiques volumes. On l'a su par son testament, daté de l'année 837. Il y est parlé d'un *évangéliaire* et d'un *lectionnaire* recouverts d'or, de livres de plain-chant enrichis d'or, d'argent et d'ivoire, d'un évangile monté en argent, etc [2]. Il n'a rien survécu de cette pieuse et splendide bibliothèque, et l'on doit d'autant plus le regretter qu'Évrard, qui était comte de Frioul, avait dû confier l'ornementation de ses livres à des ouvriers italiens, et qu'on aurait pu juger par eux de cette partie de l'art en Italie, au IXe siècle [3]. Les saints livres que Childebert, au dire d'Aimoin, avait apportés d'Espagne, ne sont pas moins regrettables, comme échantillons de la reliure d'orfévrerie au delà des Pyrénées à l'époque mérovingienne. Le moine chroniqueur a négligé de nous faire de ces livres une description qui, faute de mieux, aurait eu son prix. Il s'est contenté de parler des cassettes où ils

1. Reiffenberg, *Monuments*, etc., t. VII, Introduction, p. 18.

2. Marchal, *Notice sur le testament du comte Évrard*, dans le *Bulletin de l'Académie de Bruxelles*, t. VII, 2e partie, p. 111-117.

3. M. Alfred Darcel a fort bien fait remarquer de quel prix sont, pour l'histoire de l'art, ces reliures d'or et d'ivoire. (*Revue française*, 1er novembre 1857, p. 48.)

étaient soigneusement enfermés. Or, si par l'écrin on peut juger du diamant, ces évangéliaires devaient être d'un prix énorme. Les cassettes étaient aussi précieuses que les plus précieux reliquaires, car les saints livres allaient alors de pair avec les plus saintes reliques : elles étaient d'or massif (*solido auro*) et toutes couvertes de pierres précieuses[1].

III

L'or et l'argent, lorsqu'ils ne constituaient pas eux-mêmes la matière dont était faite la couverture du livre, n'étaient employés dans son ornementation que pour les riches fermoirs avec leurs *ombilici*, ou boutons, et les clous ouvrés, qu'on jetait comme un semis brillant sur le velours ou le cuir qui lui servait de robe. On ne s'était pas ingénié encore des moindres délicatesses de la dorure pour ajouter à la richesse et à l'élégance des livres. Le luxe des cuirs dorés de Cordoue, *cuir doré, argenté et figuré, cuir de mouton argenté frisé de figures de rouge*, comme on lit dans plusieurs comptes royaux, était réservé à la tenture des chambres et des *retraits*.

Quand même le relieur, qui n'était au moyen âge qu'un humble servant de l'Université, un pauvre clerc en librairie[2], eût alors connu les secrets de cet art de la dorure, les priviléges du métier dont c'était l'industrie, nous dirions aujourd'hui la *spécialité*, lui eussent interdit de s'en servir. Il lui fallait même se dispenser du maniement de tous les accessoires précieux qui entraient dans l'habillement des livres de prix. Ils étaient du ressort des orfévres, qui n'avaient garde de s'en dessaisir. Leur droit s'étendait même alors sur les tissus rares, tels que le *veluyau* (velours), le *camocas* et autres riches étoffes de soie[3].

Sous Charles VI, l'argentier du duc d'Orléans, Denis Mariotte, délivre à Josset d'Esture 3 francs 10 sols tournois, « pour tissus de soie » fournis par lui et destinés à la couverture de « vingt des livres de la librairie

1. Grégoire le Grand, lib. XII, epist. 7, et Grégoire de Tours, *Lib. de Glorios. confess.*, cap. LXIII, *Hist. Franc.*, lib. III, cap. X, ont parlé de ces riches étuis des livres saints.

2. Voir, dans le *Livre d'or des métiers*, notre *Histoire de la librairie*, p. 20, 21, 31.

3. Au XVIII[e] siècle, le commerce des étoffes rares se faisait encore chez les bijoutiers. (Voir les *Annonces-Affiches de* 1769, p. 46.)

de mondit seigneur. » Or, qu'était ce Josset d'Esture? Un orfévre de Paris. Il avait *façonné les fermouers, semblant d'argent doré,* il les avait *esmaillez aux armes* du duc, et il avait reçu pour cela la somme de 80 francs 5 sols 4 deniers. De plus, comme vous venez de le voir, il avait fourni les étoffes « pour yceulx fermouers. » Le pauvre *liéeur,* circonscrit, garrotté dans son métier par les priviléges des autres, n'aurait rien pu de tout cela.

Pour échapper, quand on s'occupait de la parure des livres, aux réclamations des industries voisines, et avoir le droit de la faire complète, sans leur donner prise contre soi, il fallait être moine dans un de ces monastères à la porte desquels expirait tout privilége autre que ceux de la maison, ou bien être au service de quelque prince ou de quelque grand seigneur assez haut titré pour faire de son hôtel un lieu de franchise industrielle. Arnett, en son curieux ouvrage sur l'*Histoire du livre et des arts qui s'y rapportent*[1], parle de l'Irlandais Dagaens, qui était tout à la fois habile calligraphe et bon relieur, c'est-à-dire qui pouvait tout ensemble écrire le manuscrit et l'habiller d'or et d'argent. Ce Dagaens était un moine; la multiplicité de ses talents, et surtout le droit qu'il a de les employer, ne s'expliquent qu'ainsi. Ailleurs il n'aurait pu en avoir qu'un seul à la fois tout au plus. Les écrivains l'eussent forcé de n'être qu'écrivain, et les relieurs de n'être que relieur, en se gardant bien d'empiéter sur l'art des orfévres! On comprend par là comment le progrès marcha dans les cloîtres et ne fit pas un pas dans les villes. Bilfild, de Durham, à qui l'on devait la reliure, éblouissante d'or, d'argent et de pierreries, qui couvrait l'admirable manuscrit du VII[e] siècle connu sous le nom de *Texte de saint Cuthbert*, et qui se trouve aujourd'hui à la bibliothèque Cottonienne, plus modestement vêtu de cuir de Russie; Bilfild était moine, comme Dagaens; l'Irlandais Ultan, si vanté comme habile relieur dans l'épître en vers de l'évêque Ethelworf à Egbert, était un moine aussi; et Henri, qui après avoir transcrit, en 1178, Térence, Boëce, Suétone, Claudien, les groupa sous une seule reliure qu'il fit lui-même, et qu'il orna de bossettes de cuivre, Henri était un moine encore: il appartenait à l'abbaye des Bénédictins d'Hyde[2].

Les gens des cloîtres monopolisaient si bien à leur profit les droits de tous les métiers, surtout pour l'industrie du livre, depuis sa transcription

1. *An Inquiry in to the nature and form of the Books,* etc.; London, 1837, in-8°, p. 34, 45-47, 170-172.

2. *Ibid.* Voir dans les *Curiosités bibliographiques* de M. Ludovic Lalanne, 1845, in-8°, p. 35, la citation d'un passage de Tritheim, abbé de Spanheim au XV[e] siècle, sur les différents détails de l'industrie du livre dans les cloîtres.

jusqu'à sa reliure, qu'ils allaient jusqu'à fabriquer eux-mêmes le parchemin du manuscrit et la peau nécessaire à sa couverture. Ils la prenaient sur le vif même. D'ordinaire, c'est le cuir de cerf qui servait à cet usage. Ils chassaient donc vaillamment le cerf dans leurs bois, et, quand on les y entendait giboyer, on pouvait dire : Ce sont les religieux qui vont se fournir de cuir pour leurs livres. S'ils n'avaient pas d'assez vaste forêt pour cette chasse à la reliure, quelque seigneur voisin leur prêtait les siennes, avec permission d'abattre tous les cerfs qu'ils pouvaient trouver; la chair était pour leur réfectoire, la peau pour leur bibliothèque. Gossuin d'Oisy, seigneur d'Avesnes, accorda aux religieux de Liessies un privilége de ce genre dans tous les bois de ses domaines[1].

Ce droit d'industrie universelle que possédaient les moines, les princes, nous l'avons dit, l'avaient de même. Ils le mettaient surtout à profit pour enrichir leurs *librairies* de livres magnifiques, dont les écrivains et les miniaturistes-enlumineurs attachés à leurs maisons avaient calligraphié et *enluminé* les pages, en attendant que des relieurs, qui étaient aussi de leur domestique, s'appliquassent à parer ces splendides volumes d'un vêtement digne d'eux. Le frère de Charles V, Jean, duc de Berry, qui fut en son temps l'un des princes dont la librairie était le plus riche en beaux livres, avait ainsi à son service, en même temps qu'un certain nombre de calligraphes et de miniaturistes, tout un atelier de relieurs, ayant droit de faire et parfaire en tous ses détails l'habillement complet d'un livre. On lit dans l'*Inventaire de sa librairie :* « Mes belles Heures très-bien et richement historiées, couvertes de veluyau vermeil à deux fermoirs d'or, es quelz sont les armes de M. S. (Monseigneur) de haulte taille... Lesquelles Heures monseigneur *a fait faire par ses ouvriers*[2]. »

Le droit du simple relieur des villes, attaché à la glèbe de son métier, était aussi restreint que celui de ses pareils des cloîtres ou des palais était libre et étendu. Tout ce qu'il pouvait se permettre, après avoir fait ses grossières ligatures sur corde, c'était de *travailler à ampraintes* et de *marqueter* de son mieux le cuir dont il couvrait ses volumes.

Nous rencontrerons souvent alors, dans les plus riches *librairies*, de ces livres *tympanisés*[3], c'est-à-dire *gaufrés*, sans dorure. Ainsi, dans l'Inventaire de Charles V : *Un livre couvert de cuir rouge à ampraintes;*

1. Jacques de Guise, *Chronique*, t. XI, p. 138.

2. Cité par M. L. de Laborde dans son *Glossaire*, p. 140.

3. Sur les mots *tympaneurs, tympaniser*, etc., voir un curieux article de M. Auguste Bernard, relatif à Vérard, dans le *Bulletin du Bibliophile*, octobre 1860, p. 1600-1601.

ailleurs encore : *Le service de la chappelle du roy, couvert de cuir rouge marqueté;* un *grand livre couvert de cuir vermeil et amprainı de plusieurs fers.*

IV

Quand le livre avait été solidement lié, puis ainsi vêtu de cuir ouvragé ou de velours par le relieur sans privilége, il passait de ses mains dans celles de l'orfévre, qui seul avait droit de l'orner d'un *fermail*, de le parsemer de clous d'or, d'argent ou de laiton, sur le dos ou sur les coins, et d'achever ainsi sa toilette, suivant la condition de celui à qui il appartenait, ou plutôt encore suivant le prix convenu d'avance. Le relieur ne le reprenait que pour adapter sur son riche habit une sorte de vêtement de tous les jours, qui pût lui permettre d'aller de main en main sans dommage. C'est ce qu'on appelait *chemisette à livre.* On la faisait ou de *chevrotin*, espèce de cuir très-léger, ou même de cette sorte de soie peluchée qu'on appelait *cendal*, lorsqu'il s'agissait d'un livre très-précieux. Dans les *Comptes royaux de* 1360, on trouve un article pour *cendal à doubler la couverture du messel du roy.*

Il ne fallait pas moins que ces enveloppes d'étoffe solide, dont la chemise de cendal rouge qui recouvre les *Heures* de saint Louis, au musée des Souverains, donne une idée exacte, pour garantir la toilette d'un livre avec tous ses joyaux. Rien n'était trop riche pour entrer dans cette parure. Tout ce qui brillait y était bon. Sur les uns on mêlait les perles aux clous de vermeil, « cloans d'argent doré, » comme sur le livret des *Oraisons* qui appartenait au duc de Bourgogne, Philippe le Hardi ; sur d'autres on semait les rubis. Dans la même bibliothèque, on voyait « ung livre de Boccace, *Des Cas des nobles,* couvert sur les ais de velu vermeil, et sur les ais a chacun lez a cinq gros ballais. » Il en est où turquoises et rubis se mariaient, sur les plats et sur le fermoir, avec les cornalines. Dans les *Comptes royaux de* 1539, je trouve décrit « un livre d'heures, escript en parchemin, enrichi de rubis et turquoises, couvert de deux grandes cornalynes, et garny d'un rubis servant à la fermeture d'icelluy [1]. »

1. Peignot, *Catalogue d'une partie des livres composant la bibliothèque des ducs de Bourgogne ;* 1841, in-8°, passim.

Aux premiers temps du moyen âge, les plus riches émaux avaient étincelé sur la couverture des missels. Le musée de Cluny possède deux magnifiques plaques d'émail incrusté de Limoges, qui selon toute vraisemblance avaient fait partie d'une de ces reliures. A Milan, dans le trésor de la cathédrale, un livre qu'on suppose être des premières années du XIe siècle, et avoir été donné par l'archevêque Aribert à son église, portait sur sa couverture une profusion d'émaux ainsi incrustés, avec des entourages en cabochons de couleur.

Il arriva quelquefois que cette ardeur à parer les saints livres de tout ce qui semblait devoir les orner amena de singulières confusions des choses saintes avec les choses profanes, de bizarres accouplements de l'Évangile avec quelque précieux débris des temps païens. Sur un évangéliaire qui fut longtemps conservé à la Sainte-Chapelle[1], et qui se trouve aujourd'hui parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale, on voyait enchâssé dans la reliure en vermeil, au recto, juste au-dessous d'un groupe figurant *Jésus en croix, entre la sainte Vierge et saint Jean*, une magnifique améthyste représentant, en *intaille*, le buste de profil de Caracalla. On l'avait pris pour saint Pierre, cet abominable empereur, et grâce à cette méprise il avait été adoré pendant des siècles, de compagnie avec le saint livre sur la reliure duquel il était si étrangement dépaysé[2].

L'art du peintre, auquel l'intérieur des volumes devait ses plus délicats ornements, concourait aussi quelquefois à leur décoration extérieure. Sur la couverture se voyaient, par exemple, de petits tableaux en façon de *camahieu*, c'est-à-dire enluminés de blanc et de noir, qu'on recouvrait, pour les garantir sans les voiler, d'une feuille mince de feldspath, ou *gif*, qui faisait alors l'office de vitre, et dont on se servait encore pour couvrir d'un abri transparent la plaque de métal portant le titre du manuscrit, et fixée sur l'un des plats de la reliure[3]. C'était une première défense, mais qui ne suffisait pas. On la complétait par une seconde, tantôt en mettant le livre dans une de ces cassettes précieuses dont nous avons parlé ; tantôt, s'il était petit, en le logeant avec soin dans un étui, magnifique lui-même, puisqu'il était quelquefois tout en « brodeure d'or, » mais le plus souvent en le recouvrant de cette enveloppe de soie mentionnée plus haut, et qui était pour les livres du moyen âge ce que la *camisa manutergia* était pour ceux de l'antiquité.

1. Morand, *Histoire de la Sainte-Chapelle*, p. 56.
2. Chabouillet, *Catalogue des camées de la Bibliothèque impériale*, p. 273-274.
3. L. de Laborde, *Glossaire*, p. 330.

Cette sorte de surtout était souvent taillé de telle façon qu'il ne servait pas seulement à garantir et à défendre le livre contre tous les hasards d'un usage quotidien, mais qu'il était encore une commodité pour celui qui le portait. Cette enveloppe, en effet, dépassait souvent du double le format du volume; l'on glissait dans sa ceinture cet appendice flottant, et le livre ainsi soutenu embarrassait moins que s'il eût fallu le tenir à la main ou sous le bras[1].

Quelques livres d'usage quotidien, faits pour être dans la main à toute heure, et de taille à tenir dans la poche où ils n'avaient plus besoin d'autre défense, étaient dispensés de cette enveloppe embarrassante. On les maniait dans leur reliure, qui en ce cas n'était ornée qu'autant qu'il fallait pour n'être pas trop gâtée par un frottement continuel. Le duc Philippe le Hardi avait un petit livre de prières, ou *Heurettes*, qu'il portait ainsi sans couverture. Sur l'un des côtés se trouvait un très-curieux accessoire. C'était une platine d'argent doré, avec une petite niche « pour y mettre lunettes, afin qu'elles ne fussent cassées[2]. » On ne s'attendait pas à cet ingénieux compartiment. Nous ne l'avons trouvé qu'une fois, mais il est d'autres combinaisons, d'autres accessoires de reliure, dont l'usage était des plus fréquents, ainsi les *pippes*, tiges légères faites de métal ou de pierre précieuse, auxquelles on attachait les *signeaux* ou *signets*, qui sont aujourd'hui fixés au *tranche-fil*[3]. Il y en avait d'argent doré « à plusieurs signeaulx de soye[4], » d'autres faits « d'une grosse perle, » avec signets « d'un camocas de plusieurs sortes. » Quelquefois les signets avaient eux-mêmes leur richesse; on y attachait à l'extrémité une perle ou un rubis, de même qu'aux lanières ou *tiroirs* qui terminaient les *fermoirs*, et qui étaient ou des rubans de soie, ou des chaînettes d'or. « Les belles et riches Heures » qui furent données en présent par Marguerite d'Autriche à l'évêque de Paris, en 1515, nous seront un magnifique spécimen de ce luxe des livres *frétés* de perles, comme on disait, « chappitulés de plusieurs soies, » et ayant une pierre précieuse en guise de *pippe* pour tenir le *registre* des signets. « Elles étaient toutes garnies d'or; il y avait sur les fermaux deux superbes tables de dyamant, et pour tenir le registre un grand balay, longuet, tout à jour, que l'on estimait plus de mille florins, et auquel étaient attachés les cordonnets de soie, au nombre de vingt-cinq, garnis chacun d'une perle. »

1. L. de Laborde, *Glossaire*, p. 232.

2. G. Peignot, p. 52.

3. *Revue archéologique*, 25 juin 1850, p. 234; *Bulletin du Bibliophile*, janvier 1853, p. 676-677, note.

4. Inventaire du duc de Berry.



DESSIN DE CLERGET

Dans ses « Mélanges d'ornement. »

Il y a loin de cette richesse à la pauvreté du bon prêtre dont parle Molinet, lequel n'avait que des fleurs pour marquer les pages de son bréviaire :

Dom prieur, vers l'après-disnée,
Si trouva à sa sainturelle,
Deux ou trois brins de violette
Qu'il portoit pour seigner ses Heures.

V

Je n'ai parlé jusqu'ici que de la couverture et de ses ornements, sans m'expliquer sur ce qui fait le fond même de la reliure : les *plats du livre* soutenant l'enveloppe; il serait bon d'en dire un mot pourtant. Ce n'étaient d'ordinaire que des *ais* de bois plus ou moins amincis, suivant la force du volume. Ils devaient le défendre, mais ils contribuaient bien plutôt à sa destruction. Il arrivait, en effet, qu'avec ces planchettes facilement vermoulues le livre portait toujours en soi et tenait pour ainsi dire enfermé dans ses flancs un ennemi impitoyable, intime, c'est bien le mot ici. Au bout d'un certain temps, les vers sortaient du bois par fourmilières, et les pages envahies étaient bientôt criblées, dévorées.

Ces ais de sapin, d'orme ou de charme surtout, qu'on fixait sur le livre, étaient de véritables portes; aussi l'œuvre des relieurs s'exprimait en ce temps-là bien moins encore par le mot *lier* (*ligare*) que par les mots *fermer, calfeutrer* (*claudere*). On le voit par l'une des suscriptions que les ouvriers en reliure mettaient souvent en lettres rouges, avec une date, au bas des livres sortant de leurs mains : *Explicit primum volumen Summe de casibus quem ligavi et clausi pro necessitate hujus ecclesiæ Domini*, 1469.

Ici l'ouvrier ne s'est pas nommé; il n'était pas toujours aussi modeste. Quelques relieurs étalaient leur nom au beau milieu de l'encadrement qu'ils frappaient sur le cuir des *plats ;* ainsi faisait le relieur belge, Louis Bloc, qui travaillait au XVe siècle, et qui relia entre autres un fort beau manu-

scrit conservé dans la bibliothèque de Tournai. Voici son inscription :

LUDOVICUS BLOC
OB LAUDEM
CHRISTI LIBRUM HUNC
RECTE LIGAVI [1]

La piété de l'invocation sauve l'orgueil de la signature. Un autre relieur belge, Joris de Gaitère, trouvait aussi moyen de glisser sur ses reliures son nom au beau milieu de quelque litanie. On lit sur un volume que possède la Bodléienne

JORIS DE GAITERE ME LIGAVIT IN GANDAVO
OMNES SANCTI ANGELI ET ARCHANGELI DEI
ORATE PRO NOBIS [2]

Le latin ne servait pas seulement pour ces inscriptions ; au xve siècle encore nous le trouvons dans certains comptes de relieurs.

La quittance qui suit, pour la reliure en bois d'un *antiphonaire* appartenant à une église de Beauvais, en sera la preuve. On y verra en outre qu'en 1450 l'usage de garnir les livres avec des tablettes de bois (*asseres*) existait encore, comme au viiie siècle, alors que fut relié le *Nouveau Testament* à reliure de chêne, recouvert de satin noir, qui se voit au Louvre dans la *Collection Motteley*, et comme au ixe siècle, quand fut faite la reliure du curieux psautier latin-saxon, acquis en 1856 pour la *Collection Stowe*[3]. On y apprendra de plus que l'emploi du cuir de cerf pour les fortes reliures ne s'était pas perdu : « ITEM, *pro duobus asseribus ad cooperiendum dictum antiphonale*, II den. ; ITEM, *pro corio cervi proposito super dictos asseres*, II gol., III den. »

Voilà des relieurs qui, dignes suppôts de l'Université et des cloîtres, étaient bien stylés en latinité. Tous n'étaient pas de cette force ; il en était même un dans le nombre qui était obligé de ne pas savoir lire : c'est celui qui était chargé de relier les volumes de la chambre des comptes, et aux mains duquel par conséquent l'on remettait tous les mystères de la recette et de la dépense, choses que les gouvernements n'ont jamais trouvé bon de révéler. On se fiait peu à la discrétion du relieur, et l'on voulait que son ignorance en fût une garantie ; c'était prudent. Ce fait très-curieux, sur lequel un passage des *Recherches*

1. Dibdin, *Bibliograph. Decameron*, t. II, p. 467 ; Arnett, p. 90, 174.
2. Arnett, p. 90, 175.
3. *Chamber's Journal*, octobre 1856.

de la France d'Estienne Pasquier[1] nous avait édifié déjà, nous a été confirmé par l'acte de réception de Guillaume Ogier, qui, pour être admis, le 30 juillet 1492, comme *relieur des comptes, livres et registres de la chambre de céans...*, *a dit et affirmé par serment qu'il ne sect lire ne escrire*[2].

Chez les Alde, à Venise, il était loin d'en être ainsi ; et peut-être même que notre relieur latinisant de tout à l'heure n'y eût pas été de force suffisante. Il fallait là pouvoir lire et comprendre le *grec* couramment. Dans le deuxième volume de son *Aristote*, publié en 1497[3], et dans le premier de ses *Rhetores Attici*[4], Alde a inséré un avis au relieur, et c'est en grec qu'il l'a écrit. M. Ambroise-Firmin Didot est le premier qui, dans son excellent travail sur la *Typographie*[5], ait remarqué cette particularité, et il en a trouvé aussitôt la raison. Suivant lui, les relieurs employés dans la maison des Alde étaient des Grecs qui, de même qu'un grand nombre d'autres ouvriers ou artistes, avaient dû passer en Italie après la chute de Constantinople, et qui avaient mis leur industrie au service du riche imprimeur vénitien[6].

Selon M. Didot encore[7], « l'expression *brocher à la grecque*, connue dans tous les ateliers de brochure, se rattache probablement à ce mode d'opérer venu de Constantinople. »

L'importation de ce procédé byzantin, auquel nous devrions ainsi les premiers livres brochés et même reliés sans nervures apparentes, « et

1. Liv. II, ch. v.

2. *Chambres des comptes*, année 1492, *Mém.* F, fol. iiij. — Nous ne savons jusqu'à quelle époque cette obligation d'ignorance fut maintenue pour le relieur des comptes. En 1677, il prenait la qualité de « commis à la reliure et couverture des comptes de la chambre des comptes, » et celui qui était alors en fonctions s'appelait Pierre de Resnel. Voir Anatole de Montaiglon, *Dépenses et menus plaisirs de la chambre du roi pendant l'année 1677, analyse d'un manuscrit de la Bibliothèque de Rouen;* Paris, 1857, in-8°, p. 14.

3. P. 269.

4. 1513, in-fol., t. I, p. 15-16.

5. *Encyclopédie moderne*, t. XXVI, p. 642-643.

6. On ne s'étonnera pas, après cela, de voir des caractères grecs sur les reliures italiennes du XVIe siècle. Le *Bulletin du Bibliophile* de 1853 a publié le fac-simile d'une de ces reliures, au centre de laquelle est une empreinte entourée de plusieurs mots grecs. Le livre que recouvre cette reliure en maroquin noir est un *Quintus Calaber* in-8°, imprimé en 1541 chez Sébastien Gryphe, dont les volumes avaient pleine faveur en Italie, tandis que ceux des Alde, dont il n'était que l'imitateur, étaient au contraire fort à la mode chez nous. Il a été vendu chez M. Solar une *Bible grecque* de 1526, in-8°, dont la couverture, qui est d'une grande élégance, porte de chaque côté une inscription grecque très-correctement écrite.

7. *Encyclopédie moderne*, t. XXVI, p. 643, note.

s'ouvrant usqu'au fond, » comme dit Furetière[1], était un progrès pour l'art de la reliure[2]. Il en avait fait bien d'autres encore à cette époque de la Renaissance.

VI

D'abord, pour un grand nombre de volumes, on avait commencé à abandonner l'usage désastreux des reliures de bois. C'était une sauvegarde, une garantie de conservation pour les livres nouveaux; mais, il faut bien tout dire, c'était aussi, sans que l'on s'en doutât, une cause de destruction pour les livres anciens.

Le carton alors ne se fabriquait pas comme aujourd'hui; on le faisait avec des feuilles de papier collées l'une sur l'autre, et c'étaient les pages des vieux livres qui servaient naturellement à cet usage. Tout volume qui semblait avoir fait son temps était dépecé sans merci, et sa dépouille allait servir de vêtement et de parure à quelque nouveau venu.

Combien de livres n'ont-ils pas disparu de cette façon, combien d'images aussi, car tout était bon à ces cartonneurs, surtout les feuilles de papier amples et épaisses, comme celles qu'on employait pour les gravures sur bois et les almanachs! Par contre, et comme consolation, dois-je ajouter bien vite, combien, en sachant un peu chercher, combien de précieux fragments, de documents imprévus ne retrouverait-on pas sous ce carton friable, et qui, pour peu qu'on le laisse tremper dans l'eau, ne demande qu'à rendre ce qu'il a pris! Pour qui sait les mystères du cartonnage des anciens relieurs, chaque livre ancien est toujours un peu double, et souvent l'inconnu qui enveloppe vaut bien mieux que le livre trop connu qui est enveloppé. Il y a là quelque chose qui fait songer à Herculanum et à Pompeïa superposées. Seulement, ici c'est la chose morte qui recouvre la chose vivante.

Si l'on possède encore quelques cartes à jouer des premiers temps, on le doit à ces fouilles intelligentes dans le cartonnage des vieux livres[3].

1. Voir son dictionnaire au mot *grecquer*.

2. Les *reliures à la grecque* ne furent jamais abandonnées, comme nous le verrons plus loin; mais elles reprirent tout à fait faveur quand Thouvenin, Simier et Bradel se furent mis à faire des volumes à dos unis et à dos brisés. Voir Reiffenberg, *Annuaire de la Bibliothèque royale de Bruxelles;* 1850, p. 196.

3. P. Lacroix, *Curiosités de l'histoire des arts*, p. 36.

En 1830 ou 1831, je ne sais pas au juste, M. Hénin, à qui l'iconographie de l'histoire de France devra tant, acheta chez un bouquiniste de Lyon un manuscrit in-4° qui semblait destiné à ne pas rencontrer d'acheteur, et dont la vente étonna même celui qui le vendait. Où se trouvait donc sa *curiosité?* Dans la couverture. C'était une feuille de *cartes à jouer* du xve siècle, aux figures entamées, percées de trous, afin de laisser passer les lanières de la reliure, mais assez complètes cependant pour qu'un fin amateur, comme M. Hénin, devinât d'abord tout leur prix. Il jeta le livre au feu et ne garda que le couvercle. Un peu plus tard, une gravure, qui lui sembla plus précieuse encore, l'ayant alléché dans la boutique de M. Colnaghi, à Londres, il fit un échange avec lui, et c'est de chez cet habile marchand que la fameuse pièce revint chez nous, en 1833, à la Bibliothèque de la rue Richelieu, où elle est encore[1]. Il n'est pas de monument plus précieux de la gravure au xve siècle. Le *Saint Christophe* de 1423 n'est probablement pas plus ancien[2].

Les *Glagolitische Fragmente*, publiés par les docteurs Hofler et Schafarich à Prague en 1857, faisaient de même partie d'une reliure. M. Schafarich les trouva dans le carton qui recouvrait le *Praxapostulus* de la bibliothèque du chapitre métropolitain de Prague.

Plus récemment, M. Lorédan-Larchey, dépeçant le couvercle d'un manuscrit, y trouva toute une chanson de troubadour écrite sur vélin[3].

Un très-ardent et très-regrettable chercheur, M. Veinant, découvrit aussi dans la couverture de je ne sais quel maussade in-folio, parmi plusieurs débris moins intéressants, un long fragment d'une *farce* très-curieuse et jusqu'alors inconnue. Il se hâta de le publier dans le *Journal de l'Amateur de livres*[4]. Les pièces les plus précieuses et les plus rares qui composaient la collection de gravures de C. Leber, à Orléans, ont été, il me l'a dit, ainsi trouvées par lui dans les flancs de vieux cartons habilement dépecés.

M. Vallet de Viriville, en effondrant la reliure vermoulue d'un manuscrit de sa bibliothèque, a mis la main sur un *Almanach de cabinet* de

1. Duchesne aîné, *Observations sur les cartes à jouer*, dans l'*Annuaire de la Société de l'histoire de France pour 1837*, p. 204-205.

2. P. Lacroix, p. 36. — Pour deux autres très-grandes cartes à jouer, d'un style fort ancien, qui sont collées à l'intérieur de la reliure d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale, voir le *Bulletin de l'alliance des Arts*, 10 juillet 1847, p. 17.

3. Au mois de juin 1847, M. Holtropp, bibliothécaire du roi de Hollande, à La Haye, découvrit, sous la couverture d'un volume in-folio du xve siècle, le fragment d'un poëme latin du xiiie, *De pugna psalmorum*.

4. 15 novembre 1848, p. 342-346.

l'an de grâce 1501, et ce fragment de calendrier, reproduit avec les vignettes qui l'ornaient par le journal *l'Illustration*[1], nous a renseignés d'une façon tout à fait inattendue, mais très-peu claire, il faut en convenir, sur la manière dont on réglait le temps sous le roi Louis XII.

En 1856, on retrouva de la même manière, dans la reliure vermoulue d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale, la ballade *illustrée* qu'un chapelier de Paris, du temps de Louis XI, avait composée comme réclame rimée, et chantée à la gloire des hauts bonnets, sa marchandise[2].

Enfin, nous-même, il y a cinq ou six ans, n'avons-nous pas, de concert avec notre savant ami M. Burgaud des Marets, fait acheter par la Bibliothèque impériale trois ou quatre feuillets d'un prix inestimable, que le libraire Guillemot avait découverts en décartonnant un mauvais petit livre d'Heures qui provenait de la vente des doubles de la bibliothèque d'Orléans. Ces feuillets n'étaient pas moins que des *fragments* de deux des almanachs que Rabelais fit imprimer à Lyon, de 1533 à 1550[3], et au sujet desquels il y avait, depuis tantôt cent ans, dispute envenimée entre les biographes du grand Alcofribas; les uns prétendant qu'il avait en effet composé des calendriers, les autres soutenant le contraire. La petite découverte, à laquelle nous sommes heureux d'avoir pris part, régla cette affaire importante et les mit d'accord de la façon la plus inespérée. C'est beaucoup. Les découvertes qui font taire les savants au lieu de les faire parler ne sont pas si communes.

VII

La découverte de l'imprimerie, qui popularisa le Livre, porta par contre un terrible coup à son luxe. Il lui fallut subir le sort de tout ce qui se démocratise; il dut, pour pénétrer enfin chez le peuple, se faire plus humble d'apparence, plus simple d'habit[4]. Chez les grands seigneurs

1. 13 avril 1846, p. 101.

2. La ballade a été publiée par M. Anatole de Montaiglon, *Recueil des poésies françoises des* XVe *et* XVIe *siècles*, édit. Elzévir, t. IV, p. 326-332, et la gravure a été reproduite dans le *Magasin pittoresque*, t. XXIV, p. 379.

3. Voir l'édition de *Rabelais* donnée par MM. Burgaud des Marets et Rathery, chez F. Didot, t. I, p. XXVII.

4. Cette remarque a déjà été faite dans l'article du *Chamber's Journal* cité tout à l'heure.

et dans les abbayes, il ne changea rien d'abord, il est vrai, à sa magnificence extérieure. Ainsi Louis de Bruges, sire de la Grutuyse, dont Louis XII acheta la bibliothèque, continua, par exemple, à faire revêtir ses volumes de velours uni ou ciselé et de diverses couleurs [1], par d'habiles ouvriers, dont Livin Stuart [2] semble avoir été le plus expert [3]; ainsi l'abbé de Saint-Bavon, Livin Huguenois, célébré par Érasme, ne se départit pas non plus de la somptueuse habitude qu'il avait prise de ne posséder que des livres illustrés de peintures et habillés d'or et de soie, « *bysso auroque.* » Mais ailleurs, chez les lecteurs nouveaux que la vulgarisation du livre avait fait surgir, et qui s'étaient multipliés avec lui, il fallut, comme je l'ai dit, que, devenu chose du peuple, il se présentât dans un déshabillé plus populaire.

Tout changea en lui. Dans l'intérieur des volumes, le papier de chiffon, depuis longtemps connu, mais presque toujours dédaigné, remplaça le parchemin, et en revanche aussi le parchemin, qui n'avait guère osé jusqu'alors se montrer que sur les cahiers et les livres d'écoliers [4], remplaça sur les couvertures le velours et la soie. Ce fut un grand avantage pour les pauvres *liéeurs* de livres, qui végétaient sans pratiques rue d'*Érembourg de Brie,* ou bien non loin de Saint-Jacques, vers la rue de la *Haumerie* [5]. Ils eurent dès lors une clientèle plus nombreuse, et que le bon marché des nouvelles matières employées pour les reliures leur permit de satisfaire sans peine. L'industrie du parchemin avait toujours marché de compagnie avec la leur, mais sans jamais s'y confondre. L'une prospérait, l'autre restait précaire. Désormais, leurs intérêts étant de plus en plus unis, elles se mêleront, et l'Université, de qui toutes deux dépendent, laissera faire. On trouvera, dans le quartier de la science, beaucoup de relieurs, *vendoyeurs de parchemin* [6].

1. Van Praët, *Recherches sur Louis de Bruges,* Paris, 1831, in-8°, p. 81.

2. Paulin Pâris, *Manuscrit françois de la Bibliothèque impériale,* t. I, p. 59-65; t. II, 314-323. — Le baron de Saint-Genois, *Catalogue des manuscrits de Gand,* p. 46.

3. Son nom indique qu'il était d'Écosse, où l'on comptait alors en effet d'excellents relieurs. Voir Arnett, p. 173-180. — Les Anglais avaient aussi excellé dans la reliure au moyen âge. (*Id.*, p. 170-175.) Parmi les dix relieurs de Paris qui figurent dans la taille de 1292, deux sont anglais.

4. *Dialogues* de Matthieu Cordier, liv. II, dial. 9.

5. Dans la nomenclature des ouvriers de Paris, que je trouve au quatrième chapitre de la deuxième partie du livre de l'Anonyme de Senlis, *De artificibus manualibus,* on voit que les relieurs et enlumineurs demeuraient vers la rue de la *Parcheminerie.*

6. Chevillier, *Histoire de l'Imprimerie,* p. 336.

Ce sera pour le livre imprimé un grand bien, un grand profit, que cette mode d'habiller les volumes avec du vélin, mais ce ne sera pas un moins grand mal pour les livres manuscrits; car, afin de vêtir ceux qui leur succèdent, ce sont eux qu'on dépouillera. Beaucoup, et des plus précieux, s'en iront mourir dépecés, taillés, mis en morceaux chez les relieurs avides de parchemin, et avec eux disparaîtra le texte, souvent unique, écrit sur leur surface. La plupart des manuscrits que la bibliothèque de Clermont devait au père Sirmond avaient été retirés par lui, moyennant cinquante écus, des mains d'un relieur lorrain qui s'apprêtait à tailler, en plein drap, dans leur vélin, des habits pour je ne sais quels mauvais volumes[1]. Les écrits d'Agobard, si curieux pour savoir l'état de la science théologique au IXe siècle, eussent péri de même sans Papire Masson. « Voici comment, lisons-nous dans un livre peu connu du XVIIIe siècle[2]: il étoit à Lyon dans la rue Mercière, où il cherchoit des livres; et il y trouva les œuvres d'Agobard, qu'un relieur alloit déchirer pour s'en servir à couvrir des livres qu'il relioit. Il acheta ce manuscrit, qui est encore dans la Bibliothèque du roi. »

De notre temps encore l'usage se conserva de mettre dans la couverture des livres, surtout ceux des classes, des débris de pages déchirées d'anciens volumes, débris que les écoliers lisent toujours avant le livre même. C'est ainsi que François Arago, étant au collége, trouva, non pas un fragment d'ouvrage inconnu, mais sa vocation. On lui avait donné à étudier le *Traité d'Algèbre* de Garnier, avec lequel, tout en le lisant, il cherchait à se distraire. Une feuille imprimée doublait l'un des plats du volume; il la lut et la relut, puis, pensant que la suite se trouvait sous le papier bleu qui couvrait le carton de la reliure, il l'humecta légèrement et parvint à l'enlever. L'imprimé continuait en effet sur cette page, et Arago vit que c'était un fragment d'une lettre de d'Alembert à un jeune homme qui lui faisait part des difficultés de ses études. « Allez, monsieur, écrivait le philosophe, allez, et la foi vous viendra. » Le conseil, qui peut-être avait d'abord été stérile, trouva sa terre féconde, en tombant dans l'esprit d'Arago. Depuis lors, c'est lui-même qui l'a dit, il suivit comme une lumière cette parole de d'Alembert, et il marcha sans s'effrayer à travers ces ennuis de la science, qui ne sont si lourds que parce qu'ils sont gros de savoir et d'avenir[3].

1. *Colomésiana*, dans le tome IV des *Œuvres de Saint-Évremond*, p. 192.
2. *Recherches historiques curieuses et remarquables*, 1713, in-8°, p. 320.
3. Nous avons trouvé cette anecdote dans l'*Annuaire du Bibliophile* de M. L. Lacour, 1re année, p. 109.

VIII

La mode des reliures de carton, tout en prenant faveur au XVIe siècle, n'avait pas fait complétement disparaître l'usage des reliures en bois.

Comme il arrive en toutes choses, aux époques de transition, l'on hésitait encore, chez quelques routiniers gênés entre la vieille manière, qui était fort coûteuse, et la nouvelle, qui à bien meilleur marché était aussi élégante; on ne savait pas trop si pour la couverture du livre on adopterait le velours et la soie, tant employés par les anciens relieurs des palais et des cloîtres, ou si l'on se déciderait, plus économiquement, pour une bonne reliure en veau de nouvelle façon; enfin si on la ferait gaufrer avec des fers à froid, comme c'était auparavant l'usage, ou si plutôt on la ferait orner de ces dorures légères dont on commençait à guillocher les livres. Cette perplexité des amateurs se trouve très-curieusement indiquée à la première page du *Cymbalum mundi*[1], où nous voyons Mercure envoyé sur terre par Jupiter pour faire relier à neuf le *Livre du destin*.

« Il est bien vrai, dit-il, qu'il m'a commandé que je lui fisse relier ce livre tout à neuf ; mais je ne sais s'il me le demande *en ais de bois* ou *en ais de papier*. Il ne m'a point dit s'il le veut en veau ou couvert de velours. Je doute aussi s'il entend que je le fasse dorer et changer la façon des fers et des clous, pour le faire à la mode qui court... »

Après ces questions, Mercure se pose encore celle-ci, qui n'est pas la moins importante :

« Où est-ce qu'on relie le mieux? à Athènes, en Germanie, à Venise ou à Rome? Il me semble que c'est à Athènes. »

Et Mercure avait raison, car Athènes c'était Paris, c'était la France, et nous prouverons qu'alors, en effet, c'est là qu'on faisait les reliures les plus splendides.

1. La première édition est de 1537.

ÉDOUARD FOURNIER.

(*La suite prochainement.*)

LES CABINETS D'AMATEURS A PARIS

COLLECTION SAUVAGEOT

Quelque curieuse que soit, dans son ensemble, la collection léguée au Louvre par Charles Sauvageot, on la jugerait mal si l'on n'appréciait d'abord les circonstances qui ont présidé à sa formation, et les efforts d'intelligence qu'a dû accomplir son créateur.

On a diversement parlé de Sauvageot; des notices publiées sur lui, la plus exacte est celle due à la plume de son ami M. A. Sauzay, et nous puiserons là surtout les indications nécessaires pour éclairer ce travail.

Arraché de bonne heure aux études littéraires, Sauvageot avait pourtant développé son intelligence à un point suffisant pour comprendre l'expression du génie humain sous ses formes les plus variées. Voué par état à l'art musical, il savait néanmoins discerner les élans d'une pensée sublime, aussi bien sous la touche du pinceau, du burin, de l'ébauchoir, que sous la phrase notée de Mozart, de Weber ou de Rossini.

Admis dès l'âge de dix-neuf ans à l'orchestre de l'Opéra, notre artiste y rencontra deux collègues déjà connus dans le monde des curieux : l'un, Norblin, réunissait une suite numismatique où les médailles grecques et romaines formaient comme l'introduction à la série des monnaies anciennes de la France et de la Moscovie ; l'autre, Lamy, plus spécialement adonné aux choses de l'Orient, possédait les plus fines sculptures chinoises qu'il fût possible de rencontrer.

Promptement initié par les leçons de ces deux chercheurs, Sauvageot s'essaya dans la collection ; on a dit qu'il ne s'était voué ni à la numismatique, ni à la chinoiserie, parce qu'il reconnaissait à ses pro-

fesseurs une trop grande avance sur lui. Nous ne pouvons lui attribuer cette pensée mesquine; il était si facile alors de trouver, même à plusieurs! Non, il sentait bouillonner en lui cette séve de l'initiateur, qui le place désormais en dehors de la foule; il rêvait un ordre de faits nouveaux dont ses contemporains lui devraient la découverte, et, comme Dusommerard avait inventé le Moyen Age, il inventa la Renaissance.

Certes, l'idée de chercher des révélations historiques parmi des objets généralement inconnus ou dédaignés ne peut germer dans un esprit vulgaire. Vivement convaincu, animé d'une admiration véritable pour ces géants du XVIe siècle qui s'étaient pris à édifier l'autel de leur dieu près des statues relevées d'Athènes et de Rome, Sauvageot s'efforça de reculer de quatre siècles, et, comme le dit M. Sauzay, Henri II, François Ier furent ses rois; il aima Diane de Poitiers de cet amour enthousiaste qui inspirait Jean Goujon et Clément Marot.

Ainsi qu'il arrive souvent, ceux dont l'intelligent rétrograde espérait les applaudissements, attendait le concours, furent des premiers à critiquer ses tendances; les artistes, les poëtes, ces admirateurs sincères de tout ce qui est beau, le soutinrent seuls de leurs encouragements; ils vinrent dans ce sanctuaire, dont l'accès leur demeurait facile, puiser des inspirations neuves, recueillir cette couleur locale qui donne une saveur particulière aux œuvres des écoles modernes.

Sensible comme tous les cœurs profondément convaincus, Sauvageot fut blessé de l'abandon de ses pairs; il comprit par quelle lutte courageuse et persévérante il faut établir une innovation, si désirable qu'elle soit. Fermant rigoureusement sa porte à tout ce qui s'annonçait comme savant ou archéologue, il ne voulut confier les secrets de ses découvertes qu'à la bonne foi naïve des esprits non prévenus. Nous ne blâmerons pas une détermination qui, par suite de recommandations maladroites, nous a privés longtemps du plaisir d'étudier une collection aussi précieuse; nous ne grossirons pas non plus la foule des gens légers par lesquels on entend répéter que Sauvageot était un homme atrabilaire et fantasque. Nous comprenons trop bien les ardeurs de cette vie fiévreuse.

Livré le jour aux labeurs ingrats d'une carrière administrative, penché le soir sur son pupitre à l'Opéra, il calcule, le sublime avare, quelles sommes la fin de mois lui permettra de consacrer à ses acquisitions d'objets d'art; puis il classera méthodiquement ces pièces, épaves précieuses d'une grande époque, jetées capricieusement sur les rives du bric-à-brac, et il s'écriera : *Dispersa coegi!* « J'ai rassemblé ce qui était épars ! »



L'ÉLECTEUR PALATIN OTHON-HENRI LE MAGNANIME

Albâtre de la collection Sauvageot.

Certes, la devise seule de Sauvageot dévoile son caractère et suffit à confondre ses détracteurs. Quelle modestie cachée sous ces deux mots latins, devenus la marque des objets de son cabinet! S'est-il borné à réunir le révélateur de l'histoire, le prophète des études futures? Non assurément, et voilà pourquoi les esprits vulgaires, ne pouvant le comprendre, l'ont dénigré. Il a su reconstituer toute une société tombée, par ces merveilleuses sculptures en bronze ou en bois qui vont nous montrer les héros du XVIe siècle; il a recueilli les signatures ou les monogrammes de cette pléiade d'artistes à peine nommés dans les écrits de la Renaissance; il a retrouvé les œuvres de ces potiers illustres qui, rivaux de Marc-Antoine et d'Albert Dürer, se vouèrent à la reproduction des compositions de Mantegna, de Raphaël, de Jules Romain et du Bandinelli. Réunir ce qui était dispersé, c'eût été mettre côte à côte des objets simplement curieux, et non point choisir les chefs-d'œuvre en tous genres pour en faire le trophée du XVIe siècle. M. Sauzay l'a dit : Sauvageot n'avait point de parti pris de provenance et d'école; l'Italie, la France, l'Allemagne, les Pays-Bas venaient lui offrir les ouvrages de leurs plus éminents artistes; de là cette réunion si diverse, toujours belle, et dont l'intérêt s'accroît par une comparaison continuelle du génie spécial à chaque peuple et à chaque atelier. Quiconque est entré dans le musée où brillent ces merveilles, et n'en est pas sorti plus artiste ou plus philosophe, n'est pas digne d'y remettre les pieds.

Pourtant, en pénétrant dans ces deux modestes salles où circule un jour modéré, l'œil n'est saisi par aucune pièce tapageuse destinée à captiver d'abord l'attention de la foule; point de grands tableaux, point de statues, à peine quelques stalles et dressoirs en vieux chêne, remarquables spécimens du mobilier civil à la Renaissance; mais, si l'on s'approche des vitrines, une émotion profonde vous saisit, tout un ordre d'idées nouvelles se révèle à votre esprit.

En commençant ses *Études de la nature*, Bernardin de Saint-Pierre raconte comment l'immensité de l'univers, l'incommensurable étendue de la création lui furent démontrées par le spectacle d'un fraisier venu spontanément sur sa fenêtre, et dont il essaya, pendant ses heures de loisir, de décrire les nombreux habitants. Observer avec attention les plus petits objets de la collection Sauvageot, c'est acquérir aussi la notion de l'immensité du génie des artistes du XVIe siècle. La vie ne peut-elle être aussi bien écrite dans un buste de seize centimètres de haut que sur un marbre colossal; une médaille ne montre-t-elle pas autant de science qu'un bas-relief de grandeur naturelle? Ceci est presque une question d'optique; figurez-vous regarder avec le gros ou

le petit bout d'une lorgnette, et bientôt vous ferez abstraction de la masse, pour n'envisager que le travail.

Ces réflexions viendront d'elles-mêmes à celui qui considérera l'albâtre sculpté représentant l'Électeur palatin Othon-Henri le Magnanime. Dans sa proportion réduite, cette statuette est un chef-d'œuvre d'art et de goût; l'expression n'en est pas seulement vraie au point de vue de la ressemblance : l'histoire de l'homme est écrite dans ses traits. Voyez cette tête courbée, ces joues déjà pendantes, stigmates d'une vie occupée et d'une existence politique livrée à d'incessantes préoccupations; pourtant le personnage a cinquante-quatre ans à peine; sa barbe abondante, son regard ferme le disent assez. L'admirable travail de l'artiste a tout rendu; la vie circule dans les chairs, les mains ont cette aristocratique élégance des races privilégiées; enfin, lorsqu'on peut abaisser son attention jusqu'aux minutieux détails du costume, on reste confondu devant cette précieuse recherche, ce rendu délicat qui explique tout sans nuire à la grandeur de l'ensemble, sans attirer l'œil au détriment du sujet principal. Possédé d'abord par M. Dènon, ce remarquable ouvrage avait été attribué à l'illustre chef de l'école de Nuremberg. Cette énonciation est combattue par les dates; c'est vingt-huit ans après la mort d'Albert Dürer que l'albâtre a été sculpté; s'il est regrettable de n'y pouvoir accoler un si grand nom, il est heureux de pouvoir le débarrasser d'une attribution erronée.

Une autre pièce non moins embarrassante est le bas-relief sur pierre lithographique, intitulé : *la Jolie fille d'Augsbourg et le prince de Bavière.* Ici la date de 1538 et le monogramme AG semblent indiquer un ouvrage d'Heinrich Aldegrever, élève d'Albert Dürer. Est-ce bien la main du célèbre peintre-graveur qui a fait sortir de la pierre ce délicieux groupe? N'y doit-on voir que la reproduction fidèle de l'une des douze planches des *Danseurs de noce?* Nous inclinerions à repousser l'idée d'une traduction, même faite sous les yeux du professeur par le plus habile des élèves. A voir la sûreté des poses, la simplicité grandiose des draperies, le modelé ferme et délicat des mains, on sent un maître, libre des entraves du modèle. Malgré le fini des détails, on aperçoit la touche spirituelle, l'improvisation du travail; enfin la tête de la jeune fille est un chef-d'œuvre d'expression; nous n'avons vu nulle part l'amour pudique, la volupté chaste se traduire sous une forme aussi épurée. Pourquoi, d'ailleurs, Aldegrever n'aurait-il point abordé la sculpture comme Lucas de Leyde, Albert Dürer et Lucas Cranach?

Puisque le hasard nous a fait jeter les yeux d'abord sur les productions allemandes, continuons en passant une revue rapide des médail-

lons en bois réunis dans une vitrine spéciale. Ici l'école d'Augsbourg a les honneurs, et, grâce aux recherches de Sauvageot, la France n'a rien à envier aux plus riches musées d'outre Rhin. En effet, à défaut du grand nombre, nous avons là des pièces capitales. Arrêtons-nous devant ce Raymond Fugger dont l'artiste a si bien reproduit le noble visage; l'intelligence et la fermeté éclairent les traits de ce riche trafiquant devenu l'auxiliaire de ses souverains, le bienfaiteur de son pays, et que ses éminents services firent élever à la dignité de comte du Saint-Empire.



JOSSE TRUCHESS

Non loin de cette pièce, voici le buste de trois quarts et presque en haut relief de Georig Graf. La date de 1525 et les lettres A D indiquent qu'il est de l'artiste inconnu dont Brulliot cite plusieurs ouvrages, et entre autres les portraits de Léopold Praun et de Wolfgang Pœmer. Mais, sans contredit, le plus étonnant de tous ces médaillons est celui de Josse Truchess, représenté de profil et tourné à droite; d'une saillie considérable, ce bois est fouillé avec une hardiesse savante et rendu sans maigreur. Le bronze n'a pas de plans mieux indiqués, d'inflexions plus fermes et plus grasses à la fois. D'aussi éminentes qualités devaient faire mettre un nom illustre sur cette belle sculpture, et, comme pour la

statuette d'Othon-Henri, on prononça celui d'Albert Dürer. Ici encore il y avait un anachronisme, et M. Émile Galichon l'a démontré dans son excellent travail sur le maître allemand [1]; l'ouvrage, exécuté en 1534, est postérieur de six ans à la mort du grand artiste. Il faut ainsi, malgré le monogramme du médaillon n° 146, renoncer à trouver dans la collection la touche d'Albert Dürer; sa main était trop ferme et trop savante pour avoir arrondi les traits agréables mais timides de ce profil de jeune homme coiffé du chaperon exigu alors à la mode. On peut se consoler de cette absence devant tant d'autres remarquables pièces dont l'une, signée D S, nous paraît indiquer un artiste non mentionné jusqu'ici dans les histoires de l'art.

Parmi les portraits de personnages connus, celui d'Henri IV est intéressant par l'esprit de sa touche et sa vérité fine; il y a dans les traits toute la prudente pénétration de ce Gascon bonhomme qui a su s'ouvrir le chemin du trône de France, au milieu des intrigues des partis et des querelles religieuses.

Nous voudrions poursuivre encore ce curieux examen et nous arrêter devant quelques pions de damier; ceux à sculptures grotesques et satiriques, cotés 157 et 158, ne nous étonnent pas, mais la charmante inconnue, placée sous le n° 143, nous paraît avoir dû donner bien des distractions aux joueurs qui la poussaient sur les cases d'ivoire et d'ébène. Passons, sans résister davantage à l'attraction de cette autre vitrine où les bronzes et les médailles s'étalent avec coquetterie; et voyez combien la pensée créatrice se révèle dans ce musée! Le voisinage de ces médaillons en matières diverses est-il l'effet du hasard, le résultat fortuit d'une convenance d'arrangement? Non. Sauvageot voulait mettre en regard trois écoles tranchées : l'Italie, la France, l'Allemagne; la grandeur, l'esprit, le réalisme. Voici la belle Isote de Rimini, exécutée en profil par Matthieu de Pasti; quelle simplicité magistrale! quelle imposante manière! combien cette fonte est large et accentuée! Ici le travail vous échappe, la ressemblance vous devient indifférente, ou, pour mieux dire, vous ne vous en préoccupez pas, tant elle vous paraît certaine; mais l'âme, mais la pensée dominent tellement la reproduction individuelle, que vous cessez de voir le portrait pour admirer la puissance spiritualiste qui a su pénétrer la matière et la douer de cette vie rayonnante qu'on appelle le style; nulle statue colossale, nul bronze gigantesque ne peuvent paraître plus grands que ce médaillon de huit centimètres! Une démonstration plus merveilleuse encore de cette con-

1. ALBERT DÜRER, *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, p. 7.

ception du beau ressort de l'examen de la médaille de Marguerite de Foix, marquise de Saluces. Enveloppé dans les plis rigides d'un voile religieux, le profil austère de cette patricienne exprime tout l'ascétisme de la vie monastique; l'œil, doué d'une fermeté singulière, regarde au delà des limites terrestres; les rides pendantes, creusées par la fatigue de la vie, suivent avec une éloquente régularité les inflexions verticales du linceul anticipé sous lequel se cache la femme morte au monde. Certes, on a vanté l'austérité dont les artistes allemands ont su empreindre certains de leurs portraits, et l'on a attribué à la réforme cette puissance singulière d'énergie; il serait difficile de trouver un exemple plus frappant de dignité surhumaine, que celui exprimé ici par la foi catholique dégagée des bouffissures de la vanité individuelle.

Revenons aux grands médaillons, en nous arrêtant devant le magnifique buste d'homme n° 579, signé de Sperandio. Pour louer cette œuvre et celles qui l'environnent, il faudrait consacrer une page à chaque pièce. Quels personnages, et quel travail! Voici Borso d'Este, duc de Ferrare, l'ami des sciences; Alexandre de Médicis, duc de Florence, gravé par Benvenuto Cellini, qui, de l'opinion de tous, déclarait en avoir fait la plus belle monnaie de la chrétienté. Christine de Lorraine a droit de figurer dans cette nomenclature, ainsi que la gracieuse Hippolyte de Gonzague, dont les traits délicats ont été immortalisés par l'artiste avec une finesse si spirituelle. Mais, entre toutes ces choses, celle qu'il faut citer pour la rareté, le mérite et l'intérêt, c'est la magnifique fonte à cire perdue représentant Catherine de Médicis au moment de son mariage avec Henri II, en 1533. Quelle naïveté dans cette jeune femme coquettement parée, souriante à l'idée de sa seule beauté; qu'il y a loin de ce frais visage encore insoucieux, aux images que les émailleurs de Limoges nous donneront plus tard de l'ambitieuse Florentine rêvant à maintenir sa puissance, même au prix des horreurs de la Saint-Barthélemy.

Laissons là Catherine et les souvenirs néfastes; avant de quitter l'art italien, jetons un coup d'œil sur ce buste de jeune femme n° 581, admirable fantaisie d'un modeleur, nous dirions presque d'un peintre de Florence, puis passons à la France.

Louis XII et François I[er] nous apparaissent ici modelés d'abord par des mains italiennes, car on sait combien l'esprit, chez nous, a besoin des incitations du dehors; mais, une fois lancés, nous devenons nous-mêmes, et, vraiment, cette vitrine des bronzes en fournit une éloquente preuve : l'école simple et essentiellement gauloise des Barthélemy Prieur, des Simon Guillain, nous amène aux productions merveilleuses de Dupré

et de Warin. Une curieuse individualité se manifeste dans le médaillon de Marie de Médicis, où les ressources de la ciselure ajoutent au charme du modelé ; une véritable grandeur caractérise le buste, tourné à droite, de Pierre Jeannin, surintendant des finances. On sent, dans cette touche vraie et ferme, l'influence des portraitistes nationaux : Nanteuil, Drevet, *ad vivum faciebant;* il y a dans le rendu une liberté franche, une spontanéité qui montrent la nature noblement comprise et savamment copiée. Et comme cette iconographie est intéressante ! Ce Jeannin, fils d'un tanneur, qui sut désobéir à des ordres sanguinaires en sauvant les protestants de la Bourgogne, conquérait ainsi l'estime d'Henri IV, qui l'appelait à présider le parlement de Paris; François Miron, dont la médaille est plus loin, n'est-il pas le modèle des édiles de la grande cité? Lieutenant civil et prévôt des marchands, il consacrait les émoluments de sa place aux embellissements de Paris. Voici Pierre Seguier, chancelier de France, l'un des fondateurs de l'Académie française ; tout ce qu'il y a d'illustre est là, rendu plus illustre encore par le prestige de l'art.

Aussi l'on se détourne avec peine de cette vitrine, même pour regarder les fins ivoires, les bois sculptés qui vous appellent ailleurs ; pourtant il n'est rien d'aussi délicieux que ce buste de Diane de Poitiers, coté n° 249, qui ornait le manche d'une vielle; le bois n'a pu être travaillé avec plus de finesse et de talent que dans l'F de François Ier[1] et l'M de sa sœur Marguerite d'Angoulême. Si l'on cherche même à se rendre compte de ce que doit être l'œuvre du sculpteur en bois, on reste convaincu qu'il y a abus de la matière lorsqu'on cherche à la faire rivaliser avec le bronze, l'ivoire et la cire. Essentiellement décoratif, le bois veut être traité avec hardiesse, touché avec esprit plutôt que poli patiemment ; aussi nous admirons ce petit miroir de poche, n° 170, où les élégances de la Renaissance s'étalent sans afféterie. Nous aimons encore cette poire d'amorce, souvenir des danses macabres, qu'entourent trois personnages si vifs d'expression avec leurs têtes de morts. Mais ce qui nous paraît surtout résumer le style de la vraie sculpture en bois ornementale, c'est le riche encadrement de glace dont les nos 216 et 217 doivent former la plus grande partie ; sûreté de touche, manière large et parfaitement sentie, tout est réuni dans ce travail.

Sauvageot avait une trop parfaite intelligence des choses de l'art pour ignorer que, chez tous les peuples et dans tous les temps, la céramique a fourni la mesure exacte du génie humain. C'est sur la terre molle que

1. Décrit et figuré dans le tome XVI des *Annales archéologiques*, par notre collaborateur M. Alfred Darcel.

s'exerce la première inspiration sculpturale de l'homme; c'est sur les fines argiles soigneusement pétries, enduites d'un vernis lustré, que viennent se répéter les chefs-d'œuvre du grand art. Ceci est vrai pour les époques antiques comme pour celles qui nous avoisinent.

Quelque admiration qu'on éprouve pour les sculpteurs, les orfèvres ou les ciseleurs damasquineurs de la Renaissance, on doit donc s'arrêter avec intérêt et même avec émotion devant les vases émaillés sortis des mains des potiers italiens. A combien d'efforts le désir du progrès ne les a-t-il pas entraînés? C'est après avoir consulté tous les types, porcelaines de la Chine, faïences de la Perse, poteries dorées des Mores de l'Espagne, qu'ils ont essayé de faire passer sur leurs vaisselles (*stoviglie*) les compositions des grands maîtres, enrichies de l'éclat des métaux et des pierres précieuses.

La collection montre en même temps et les premiers vases importés, et des échantillons de choix de tous les produits obtenus. Voici un plat persan de l'émail le plus pur, avec ses œillets d'Inde, ses fleurs bleu turquoise et rose pâle s'enlevant sur fond bleu; plus loin sont les pièces siculo-moresques, où le dernier reflet de l'art arabe vient s'éteindre pour faire place à la renaissance du grand goût antique; ici sont les demi-majoliques encore simples dans leur ornementation, avec de rigides figures nettement et savamment dessinées au trait, mais sans modelé et n'offrant, comme artifice d'effet, que leur magique reflet jaune nacré ou chatoyant comme l'opale : ce sont les premières œuvres de Deruta et de Pesaro. Or, la fabrique de Gubbio va bientôt les supplanter. Si nous devons en croire Passeri, l'historien parfois un peu passionné des faïences italiennes, Georges Andreoli invente un nouveau lustre rouge rubis, et ses compositions écraseront non-seulement les autres poteries, mais encore les métaux brunis; qu'un rayon de soleil vienne à se réfléchir dans ces fragiles terrailles, et l'or, le saphir, l'émeraude, la topaze, n'auront pas de jets plus scintillants. Le plat n° 759 est un chef-d'œuvre en ce genre; celui n° 757 paraît plus extraordinaire encore, parce que les reflets ressortent sur un fond gris bleu (*berettino*) qui semblerait devoir les absorber.

Chose assez singulière, Sauvageot considérait sans doute l'emploi de ces lustres comme un procédé technique ingénieux plutôt que comme une innovation heureuse pour la délinéation de la figure humaine, car on ne trouve dans sa suite aucun des sujets importants que maëstro Giorgio enrichissait des reflets métalliques. Au contraire, les peintures essentiellement imitatives y sont en grand nombre et des mieux choisies. C'est surtout parmi les pièces copiées des cartons des grands maîtres, que Sauvageot aimait à chercher ses spécimens. Voici, d'après Raphaël, le sup-



[illegible] GROTESQUES [illegible]

[illegible]

plice de Marsyas, exécuté à Castel-Durante avec une grâce, une perfection de modelé et une douceur de ton qui surprennent lorsqu'on songe à la difficulté du procédé. Une plaque, ou plutôt un fragment de plat, dessiné avec une sévérité magistrale, nous montre le Parnasse du même artiste, et, sous cette belle peinture, un monogramme, composé des lettres NALCO, indique, selon nous, le nom d'un céramiste encore inconnu de la grande école d'Urbino[1], si riche en célébrités. Et, comme pour prouver que jusqu'au dernier moment cette fabrique importante a conservé son goût pur et son habitude des formes étudiées, Sauvageot recueille un spécimen de 1604 ; c'est l'aiguière à grotesques figurée ci-contre. Le galbe en est heureusement conçu ; le déversoir se compose de la figure d'un dauphin contourné, dont la nageoire caudale va se relier à une anse à torsade formée de deux serpents enlacés. Le blanc pur de la panse (*marzacotto*) est couvert d'arabesques imitées de celles dont Raphaël et ses élèves se plurent à parsemer les lambris de la Farnesine et des loges. Ce ne sont plus ces figures hardiment monstrueuses inventées par l'école de Modène, et dont notre collaborateur M. Armand Baschet nous donnait un si bel échantillon dans un vase du musée Correr[2]; ici, comme le montre l'exacte et délicate gravure que nous offrons au lecteur, la fantaisie s'astreint à certaines règles, l'impossible prend des aspects presque probables. Cette délicieuse pièce, outre son mérite d'art, a celui, non moins appréciable pour l'historien, d'indiquer une date et un nom; elle est signée d'Alfonzo Patanazzi, l'un des derniers adeptes de cette école nourrie des plus beaux types de l'art italien et travaillant presque sous les yeux des maîtres. Au surplus, le genre adopté dans cette pièce n'est pas spécial à Urbino ; il paraît même avoir été inauguré à Ferrare du temps d'Alphonse Ier. Le vase nº 764 offre un curieux échantillon du service exécuté dans cette ville pour le mariage d'Alphonse II avec Marguerite. La devise : ARDET ÆTERNVM fut adoptée par le prince pour exprimer son amour. La fabrique de Pise a fait aussi des grotesques sur un blanc très-pur (797).

Nous n'avons rien dit encore des œuvres de Faenza, centre important dont les produits sont si variés qu'il est difficile de les bien circonscrire. Ici nous n'avons guère que des pièces arabesques, à fonds variés rehaussés de rinceaux ou fleurons aux couleurs vives. La fantaisie ornementale s'y

1. Dans le consciencieux catalogue de M. Sauzay, le monogramme, un peu modifié par le dessinateur, est expliqué par : *Nicolo*.

Nous ne pensons pas que cette lecture soit acceptable.

2. Le Musée Correr, *Gazette des Beaux-Arts*, t. X, p. 360.

voit exprimée avec une grâce charmante et une grande sévérité de style. Il faut le dire, au surplus, tous ces objets ont été choisis avec un tel discernement que les époques basses elles-mêmes sont représentées par des spécimens intéressants; la grande plaque napolitaine, signée Gentili, est certainement l'un des plus sérieux ouvrages de ce peintre; sous son dessin affaibli on retrouve encore une partie de la grâce antique du Triomphe d'Amphitrite, la Vénus des mers.

On le voit donc, nulle pièce de la collection Sauvageot n'est indifférente; chacune porte en elle un enseignement historique ou technique; on sent, après une étude attentive de toutes les séries, qu'une pensée sérieuse dirigeait le choix du savant amateur et le portait à chercher des révélations là où tant d'autres n'auraient vu que de brillantes curiosités. Son cabinet est une école pour l'homme intelligent, et il méritait d'être conservé à la postérité.

ALBERT JACQUEMART.

(La suite prochainement.)



EXPOSÉ

DES

TRAVAUX EXÉCUTÉS A ÉLEUSIS

PENDANT L'ANNÉE 1860

L'objet principal que je me proposais, en partant pour la Grèce, était de continuer, d'étendre et de compléter autant qu'il serait possible les recherches entreprises par mon père, en 1859, à Éleusis, dans ce fatal voyage où il périt si prématurément, victime de son dévouement à la science.

Il est inutile, je crois, d'insister sur l'importance qui s'attache, au point de vue de l'histoire et de l'archéologie, à tenter des recherches sur l'emplacement de l'antique Éleusis. Malgré les persévérants travaux d'érudits éminents, soit des siècles passés, soit de nos jours, malgré les ouvrages de Meursius, de Sainte-Croix, de MM. Creuzer, Lobeck, Guigniaut, Ottfried Müller, Preller, et enfin de mon père, nous ne possédons encore qu'un bien petit nombre de données positives sur les Mystères de Cérès, sur ce grand problème dont la solution jetterait un jour si précieux sur la religion grecque, sur ses origines et sur les fondements mêmes de la civilisation des Hellènes, ainsi que de leur philosophie. Tous les passages des auteurs anciens relatifs aux Mystères ont été depuis longtemps recueillis, commentés et soumis à l'épreuve de la critique la plus sévère, et, si je puis m'exprimer ainsi, la plus dissolvante. L'érudition en a tiré tout ce qu'il était possible d'en tirer, et sous ce rapport, avec les textes seuls, il ne reste plus rien à faire. Mais que de lacunes et que d'incertitudes ces textes laissent dans nos connaissances, non-seulement sur la doctrine ésotérique des Éleusinies, que les plus puissants efforts du génie critique ne parviendront peut-être jamais à éclairer complétement, mais encore sous le point de vue plus restreint des cérémonies mêmes dont se composait la célébration des Mystères!

Dans l'état actuel de la science, des explorations archéologiques sur le sol de la cité sacrée de Cérès, dans les ruines du temple des Grandes Déesses, peuvent seules élargir le domaine des notions déjà acquises sur les Mystères. Le déblayement des édifices compris dans l'enceinte consacrée où se réunissaient les initiés ne peut manquer d'éclaircir d'une manière heureuse bien des circonstances de la partie matérielle des cérémonies demeurées jusqu'à présent obscures dans les auteurs. Des fouilles seules fournissent le moyen de faire sortir de la terre, qui les recèle depuis de longs siècles, des inscriptions inconnues où l'on puisera des données nouvelles sur l'organisation du sacerdoce mystique, ses fonctions et sa hiérarchie, sur la généalogie des grandes familles d'aristocratie religieuse auxquelles appartenait le ministère sacré d'Éleusis, les Eumolpides, les Lycomides, les Céryces et les Phillides, sur les fêtes et les sacrifices qui se célébraient dans l'*Anactoron* de Déméter, et d'où l'on pourra faire jaillir quelques étincelles de plus pour éclairer l'obscurité de la doctrine enseignée dans les Mystères.

Voilà quelles sont les raisons qui avaient conduit mon père, dans son voyage de 1859, à entreprendre des recherches à Éleusis, et celles qui m'ont décidé à solliciter après sa mort la mission de continuer les mêmes recherches.

Au reste, ni mon père, ni moi, nous n'étions les premiers à sonder les secrets que renferme encore le sol d'Éleusis. En 1814, une commission d'architectes anglais parmi lesquels on comptait William Gell, Francis Bedford et John P. Gandy, fut envoyée dans l'Attique par la célèbre *Société des Dilettanti*, à qui on devait déjà la publication des *Antiquités d'Athènes* de Stuart et Revett, et celle des *Antiquités inédites de l'Ionie*. Cette commission releva les monuments de Sunium, de Thoricus et de Rhamnus, puis, installée pendant quarante jours à Éleusis, y exécuta sur une échelle assez considérable des fouilles dont le résultat fut publié à Londres, avec celui des autres travaux de la commission, dans le bel ouvrage des *Antiquités inédites de l'Attique*[1]. Les architectes anglais avaient déterminé l'emplacement exact du temple de Cérès, de son enceinte et de ses deux propylées, relevé les principaux linéaments du plan de ces édifices, mesuré et dessiné les membres les plus importants de leur architecture. A voir les planches de l'ouvrage, les restitutions si complètes et données avec tant de certitude, on aurait pu croire qu'il n'y avait plus rien à faire après les Dilettanti, et que, bien que la

1. *Unedited antiquities of Attica;* Londres, 1817. 1 vol in-folio. Traduit en français et accompagné de notes par M. Hittorff; Paris, 1832; 1 vol. in-folio.

terre eût recouvert depuis eux les édifices dégagés dans leurs fouilles, bien que l'on eût peine à en retrouver les débris au milieu du dédale des maisons du village moderne de Lepsina, les monuments d'Éleusis étaient connus jusque dans leurs moindres détails, avec autant de certitude que si les ruines en avaient apparu intactes en dehors du sol.

Cependant, tous les antiquaires qui avaient eu le temps et la patience d'étudier minutieusement les traces encore visibles sur l'emplacement des temples, et de les comparer à l'ouvrage anglais, avaient pu reconnaître que sur bien des points les recherches des architectes britanniques avaient été superficielles et incomplètes, que beaucoup de choses qu'ils donnaient comme certaines étaient douteuses, que dans plus d'un cas ils avaient remplacé par des conjectures ce qu'ils n'avaient pu retrouver, en un mot que leur travail, excellent comme premières notions et comme point de départ d'explorations ultérieures, était à reprendre à nouveau sur un grand nombre de points, à vérifier sur les autres, et que, par conséquent, les ruines d'Éleusis réclamaient des fouilles plus étendues que celles des Dilettanti. Une autre circonstance rendait encore plus nécessaires de nouvelles fouilles dans l'enceinte sacrée de Cérès. Qu'ils eussent complétement négligé ce genre de monuments, ou que, par un hasard extraordinaire, ils n'en eussent pas rencontré dans leurs tranchées, les explorateurs anglais n'avaient publié que *deux* inscriptions sorties de leurs excavations. Ainsi, quand bien même l'architecture et la topographie n'auraient eu rien de nouveau à attendre de ce que la pioche des ouvriers devait ramener au jour, l'épigraphie réclamait une exploration qui recherchât les monuments de son domaine, lesquels ne devaient pas manquer à Éleusis plus que dans aucun autre sanctuaire de la Grèce.

Voici, du reste, ce qu'un archéologue éminent, enlevé l'année dernière à la science, M. Ph. Le Bas, écrivait en 1843, dans un rapport adressé à M. Villemain, alors ministre de l'instruction publique, au sujet de la nécessité de nouveaux travaux à Éleusis : « Pour retrouver avec exactitude le plan et les débris de l'antique sanctuaire, il faudrait transporter dans le voisinage le village de Lepsina, très-malsain d'ailleurs, enlever toutes les baraques qui recouvrent le sol, et faire des fouilles qui ne manqueraient pas d'être fort dispendieuses. M. Ross l'avait proposé, alors qu'il était conservateur des monuments antiques de la Grèce; mais l'état financier du royaume s'opposa alors et s'oppose aujourd'hui plus que jamais à ce qu'on réalise un pareil projet. »

Ce projet que M. Ross avait conçu, mais sans avoir les moyens de l'exécuter, dont M. Le Bas regrettait la non-réalisation, et que M. Hittorff,

dans sa traduction de l'ouvrage des Dilettanti[1], déclarait indispensable pour la science, j'ai eu la bonne fortune de pouvoir le mettre en pratique, malheureusement pour une partie seulement des édifices religieux d'Éleusis. Car le déblayement complet du temple de Cérès et de toutes ses dépendances aurait demandé des sommes beaucoup plus considérables que celle qui m'avait été allouée, et la même raison d'argent qui avait empêché M. Ross de rien faire en ce lieu m'a forcé d'interrompre mes fouilles, après avoir mis à découvert les entrées du péribole sacré.

Cependant, même dans ces limites forcément restreintes, les résultats que j'ai obtenus me paraissent ne pas être dénués de toute importance, et justifier pleinement le projet, conçu d'abord par mon père et exécuté par moi, de scruter de nouveau un sol où beaucoup de personnes croyaient que tout était déjà fait.

Le lecteur en jugera d'après l'exposé qui va suivre, et où je relate les particularités de mes travaux d'Éleusis, fouilles et recherches de topographie à la surface du sol.

1° FOUILLES

Mes excavations d'Éleusis ont occupé deux campagnes, séparées par une interruption que rendaient nécessaire les chaleurs excessives des mois de juillet, d'août et de septembre, pendant lesquels un travail aussi pénible que celui d'une fouille est absolument impraticable.

La première campagne a duré quarante-cinq jours, du 8 mai au 22 juin; j'employais alors aux travaux douze matelots français de la frégate *la Zénobie*, que M. le contre-amiral baron de La Roncière-Lenourry, commandant notre station navale du Levant, avait bien voulu m'accorder avec un empressement et une bonne grâce sans égale, et vingt ouvriers grecs ou albanais pris dans la population même du village. Dans la seconde partie des fouilles, qui se prolongea pendant quarante-quatre jours, du 4 octobre au 17 novembre, je n'avais malheureusement plus le concours de nos braves matelots, car les sinistres événements du Liban et de Damas avaient appelé *la Zénobie* sur les côtes de Syrie. En conséquence, j'avais augmenté notablement le chiffre de mon atelier d'ouvriers indigènes, et je l'avais porté jusqu'à cinquante hommes. De plus, pour une partie des travaux qui réclamait l'emploi de quelques moyens mécaniques d'une certaine puissance, le ministre de la marine de Grèce, M. Miaoulis, consentit, avec une obligeance fort rare en tous pays, à me prêter pendant une semaine le concours de vingt-cinq matelots de la

1. Page 26, note 4.

corvette de la marine royale hellénique *l'Ariadne*, et à me faire venir de l'arsenal de Poros les apparaux dont j'avais besoin.

Le premier point où je portai mes fouilles fut à l'entrée de la ville ancienne, dans la plaine, autour d'une petite chapelle bâtie entièrement avec des fragments antiques et consacrée à saint Zacharie. C'était là que les architectes anglais[1] avaient indiqué conjecturalement le site du temple de Triptolème mentionné par Pausanias[2]; c'était là aussi qu'en creusant les fondations du bâtiment d'une école communale on avait, l'année précédente, découvert l'admirable bas-relief de dimensions colossales, devenu célèbre dans toute l'Europe, que mon père avait fait mouler pour l'École des beaux-arts, bas-relief que j'avais expliqué comme représentant Cérès qui remet à Triptolème, en présence de Proserpine, le grain de blé qu'il doit semer pour la première fois dans les champs Rhaniens, mais où plusieurs érudits allemands ont proposé depuis de voir le jeune Iacchus avec les deux Grandes Déesses.

J'espérais retrouver les débris et le plan du temple qui avait dans l'antiquité renfermé ce bas-relief, et peut-être les fragments d'une autre sculpture qui devait avoir formé le pendant de celle dont le hasard avait amené la découverte. Malheureusement, sur ce point mes espérances ont été déçues. Il ne restait plus rien du temple, et j'ai seulement retrouvé les fondations d'une vaste et somptueuse basilique chrétienne, élevée vers le VI[e] siècle sur l'emplacement de l'édifice païen et avec ses débris. C'était dans le pavé de cette basilique que le bas-relief avait été découvert, employé comme dalle, la face sculptée en dessous, retournée sur la terre. Il me fut impossible de rencontrer le moindre débris d'aucune autre sculpture du même genre.

Quoique ayant échoué dans son but principal, cette portion des fouilles ne fut pas absolument sans résultat. Plusieurs sépultures byzantines ouvertes autour du chevet de la basilique, sépultures auxquelles la découverte de médailles de l'empereur Jean Zimiscès au milieu des autres débris qu'elles renfermaient assignait la date du X[e] siècle de notre ère, me fournirent des objets curieux comme preuve du degré d'immobilisation dans lequel les usages s'étaient maintenus dans cette partie de l'Orient depuis le V[e] ou le VI[e] siècle jusqu'au X[e]. Parmi les fragments employés dans la construction de l'église chrétienne, outre un magnifique banc de marbre de grandes dimensions, j'eus le bonheur de trouver un

1. Page 2 de la traduction française.
2. I, 38, 6.

des chapiteaux du temple grec, chapiteau d'ordre dorique, d'un galbe assez particulier et certainement antérieur au siècle de Périclès. Ce chapiteau est de fort petite dimension et m'a pleinement confirmé dans l'idée que m'avait inspirée l'examen du bas-relief de Triptolème, que ce bas-relief devait provenir de la décoration d'un petit temple *in antis*, où il était placé dans le fond du pronaos à côté de la porte, faisant pendant à un autre bas-relief de la même dimension. Plusieurs fragments de petites sculptures votives représentant toutes le sujet fort habituel sur les vases peints, mais jusqu'à présent inconnu sur des monuments d'une autre nature, de Triptolème assis dans son char ailé que traînent des serpents entre Cérès et Proserpine, dont l'une lui verse la boisson mystique appelée *cycéon*, m'ont fourni la preuve irréfragable que l'édifice religieux situé à cet endroit d'Éleusis était bien, comme l'avaient pensé les érudits britanniques, le temple du fils de Céléus, et que par conséquent le grand bas-relief devait se rapporter à son histoire. Enfin, si les excavations du temple de Triptolème n'ont produit, en fait d'épigraphie, que des fragments sans importance sérieuse, en faisant tomber quelques crépis modernes dans la chapelle de Saint-Zacharie, j'ai mis à découvert deux inscriptions dignes de remarque qui avaient échappé aux recherches des précédents explorateurs. L'une est grecque et contient le nom d'une prêtresse éponyme d'Éleusis inconnue jusqu'à présent, l'autre est le fragment d'une épitaphe phénicienne comme on en a déjà trouvé quelques-unes, mais en petit nombre, à Athènes.

En même temps que j'explorais ainsi l'emplacement du temple de Triptolème, je faisais, pour me rendre compte du degré d'exactitude du livre des Dilettanti et du plus ou moins d'étendue de leurs fouilles, exécuter quelques tranchées sur le site où ils avaient indiqué les Propylées de l'*Anactoron* de Cérès. Pour ainsi dire, dès les premiers coups de pioche, je reconnus que le sol des Propylées était couvert par un amas effrayant de blocs de marbre provenant de l'écroulement de l'édifice, renversé sur lui-même lors de l'invasion d'Alaric. Ces blocs n'avaient certainement pas été déplacés depuis le temps des Goths, et j'étais naturellement amené à en conclure que, bien qu'ils prétendissent avoir tout vu, les architectes anglais n'avaient point procédé à un déblayement complet. Ils s'étaient bornés à opérer de distance en distance des sondages dont je trouvais la trace dans des trous étroits, uniquement remplis de terre, où l'on reconnaissait que deux ou trois blocs avaient été enlevés pour pouvoir pénétrer jusqu'au sol antique. On sait combien les données tirées de fouilles uniquement faites par le moyen de sondages sont incomplètes et souvent trompeuses, et dès l'abord je m'aperçus à de

certains indices qu'en ayant la persévérance et le courage d'entreprendre un déblayement régulier, je pouvais être assuré de rencontrer des choses importantes que les envoyés de la société des Dilettanti n'avaient point aperçues.

De ce moment ma résolution fut prise, et j'entamai le déblayement sur ce point, décidé, comme je fis, à ne l'abandonner que lorsque j'aurais épuisé mon crédit, et à rendre définitivement à l'étude directe des savants une partie des constructions sacrées où se célébraient les Mystères. La tâche n'était pas petite. Il fallait exproprier et démolir une partie du village de Lepsina, qui s'est bâti sur les temples mêmes; de plus, le sol antique se trouvait dans de certains endroits à une très-grande profondeur, par suite des éboulements de terre qui se sont produits pendant de longs siècles chaque année, dans la saison des pluies, du sommet de la colline sur le penchant de laquelle était située l'enceinte consacrée à Cérès; enfin, l'amoncellement de blocs de marbre dont je viens de parler, sur le sol de chaque édifice, présentait de très-grandes difficultés à quelqu'un qui, comme moi, n'avait d'autres moyens de l'aborder et de l'enlever que des câbles, des rouleaux et les bras de ses ouvriers.

Nulle part on ne remue la terre pour rien, et en Grèce moins que partout ailleurs, car la rareté des bras y a fait monter le prix des journées de travail à un chiffre au moins aussi élevé qu'en France. Il est vrai que les ouvriers, les Albanais surtout, en donnent pour l'argent qu'ils reçoivent. J'ai rarement vu des hommes aussi durs au travail, et parmi ceux que j'employais, il y avait de véritables hercules d'une force surprenante. Malgré cela, les 10,000 francs dont je disposais ne m'auraient pas permis de pousser bien loin mon déblayement, si le gouvernement hellénique, désireux de témoigner sa reconnaissance des généreuses intentions du gouvernement français en s'y associant, et pénétré de l'importance qu'il y avait pour lui à voir rendre au jour quelques-unes des plus précieuses richesses archéologiques de son pays, ne s'était pas chargé des expropriations à faire. Une quinzaine de maisons furent achetées par ses soins et lui coûtèrent la somme de 11,000 drachmes, ou 9,900 francs de notre monnaie. Pour des finances aussi restreintes que celles de la Grèce, c'était un très-grand sacrifice.

Grâce à ce concours accordé avec le plus noble empressement, j'ai pu étendre mes fouilles sur un espace de près de 5,000 mètres carrés, que j'ai laissé à mon départ entièrement dégagé jusqu'au sol antique, avec tous les monuments qu'il comprenait rendus aux regards des savants et des artistes, qui auront désormais la faculté de les étudier, de les dessiner et de les mesurer tout à leur aise. Pour compléter ici ce qui se rapporte

aux proportions matérielles des travaux exécutés sous ma direction pendant les quatre-vingt-neuf jours des fouilles, j'ajouterai que la masse des terres qu'il m'a fallu faire enlever et transporter à une certaine distance en dehors du village, où pour les utiliser je les ai fait servir à combler un marais dont la disparition sera un grand assainissement pour le pays, était d'environ 10,000 mètres cubes, et que le cubage des blocs de marbre amoncelés sur le sol des deux Propylées qu'il fallait déplacer pour retrouver le pavage antique, les bases des colonnes et les fondations des murailles, ne montait pas à moins de 1,500 mètres[1].

1. Les fouilles d'Éleusis se sont composées de quatre parties :

1° *Fouilles de l'entrée des enceintes sacrées.* — La superficie totale du terrain fouillé sur ce point est de $4,996^{m.c.}$ 27, ainsi divisés :

Place en avant des grands Propylées..................	$2,800^{m.c.}$	»
Grands Propylées....................................	504	»
Logement des pylores, tour et espace à gauche des grands Propylées....................................	456	»
Espace à droite des grands Propylées, dégageant le mur cyclopéen du péribole..............................	330	»
Espace entre les deux enceintes sacrées................	608	»
Propylées d'Appius...................................	171	19
Terrasse du puits Callichoron..........................	127	08
La profondeur moyenne, à laquelle s'est trouvé le sol antique, étant de $2^{m}25$, cela donne un cubage de déblais montant à....................................	11,241	60

La fouille se faisant au milieu du village et des jardins, il a fallu porter les déblais au moyen de tombereaux jusqu'à 400 et 500 mètres du lieu où l'on travaillait.

Il faut ajouter à ces chiffres le déblayement de souterrains à gauche des grands Propylées, entièrement encombrés de terre, d'où l'on a extrait 25 mètres cubes de déblais au moyen de corbeilles.

Sur les 11,241 mètres cubes de déblais cités plus haut, il faut déduire 1,500 mètres cubes de marbre provenant de l'écroulement de l'édifice, amoncelés sur le sol des grands Propylées, qu'il a fallu déplacer au prix d'énormes efforts. 1,500 mètres cubes de marbre représentent un poids de plus de 750,000 kilogrammes. Les blocs étaient énormes ; il y en avait de $3^{m}49$ de cubage, et il fallait les transporter à 20 et 30 mètres de distance pour déblayer le sol, sans autres instruments que des câbles et des rouleaux, et des hommes attelés aux câbles.

2° *Fouilles du temple de Triptolème.* — La superficie fouillée a été de 90 mètres cubes. La profondeur moyenne était de $1^{m}50$. Le cubage des déblais a donc été de 135 mètres cubes, qu'il a fallu remblayer après.

3° *Fouilles du tombeau pélasgique.* — Le cubage des terres extraites de ce monument est de $70^{m.c.}99$.

4° *Sondages partiels sur le sol de l'enceinte intérieure de l'Anactoron.* — Ces sondages, au nombre de quatre, ont donné en tout 75 mètres cubes de déblais, qu'il a fallu remblayer après.

Avec 10,000 francs, je suis venu à bout de ces difficultés. Nous avons mis à découvert deux Propylées dont le plus grand est aussi étendu que celui de l'Acropole d'Athènes, trois petits temples et plusieurs autres édifices. En même temps, j'avais le plaisir de voir l'argent que répandaient les fouilles rendre l'aisance, le goût du travail et le respect des monuments de ses ancêtres à une population jusque-là misérable et presque barbare; le dessèchement d'un marais rétablissait la salubrité dans une localité fiévreuse; les habitants des maisons expropriées se rebâtissaient, au lieu de leurs cahutes, où l'on pouvait à peine croire que des hommes eussent le courage de loger, de jolies petites maisons bien propres et bien saines; des chemins carrossables s'ouvraient dans la commune, qui n'avait eu jusqu'alors sous ce nom que de véritables fondrières, pour le passage de nos tombereaux et pour faciliter l'accès des antiquités aux voyageurs; la vie, en un mot, renaissait dans le village, auparavant mort, d'Éleusis, et j'avais sous les yeux, dans cette transformation rapide, un exemple frappant du peu qu'il faut quelquefois pour rétablir la prospérité dans un pays malheureux. Ce sont là des résultats qui n'intéressent pas la science, mais ils ont fait dans cette contrée lointaine bénir le nom de la France qui les faisait se produire, et des bienfaits de ce genre ne sont jamais perdus pour le pays et pour le gouvernement qui en ont l'honneur. Ils créent dans le cœur des populations des liens de reconnaissance et d'autorité morale qui pour la politique ont bien leur prix.

Le grand temple de Déméter Éleusine était situé à mi-côte, sur le flanc sud-est de la colline dont le sommet portait l'Acropole de la ville. Adossé au rocher, il avait sa façade tournée à l'est-sud-est, dans une orientation légèrement inexacte par rapport aux règles qui présidaient ordinairement à celle des temples antiques; mais cette dérogation aux habitudes avait été commandée par la disposition même du terrain et par la volonté que la porte de l'*Anactoron* fît exactement face au défilé du mont Corydallus, appelé *Entrée Mystique*, par lequel la Voie Sacrée éleusinienne passait de la plaine d'Athènes dans celle de Thria ou d'Éleusis. Une double enceinte ou péribole enveloppait le temple et renfermait également un grand nombre d'édicules, de chapelles et de statues entassées, comme dans l'Acropole d'Athènes, autour du grand édifice sacré. Deux Propylées successifs, situés à l'angle nord-est des enceintes, y donnait accès. Ces Propylées n'étaient pas dans l'axe l'un de l'autre, et le plus intérieur amenait, non sur la façade, mais sur le flanc de l'*Anactoron*; disposition évidemment intentionnelle qui avait pour but, aux jours de grandes fêtes religieuses, lorsque les portes des différents Propylées

étaient ouvertes à deux battants pour le passage des processions, que les profanes non initiés et consignés à l'entrée ne pussent apercevoir de l'extérieur rien de ce qui se faisait dans le péribole le plus reculé, et à plus forte raison dans l'intérieur du grand temple.

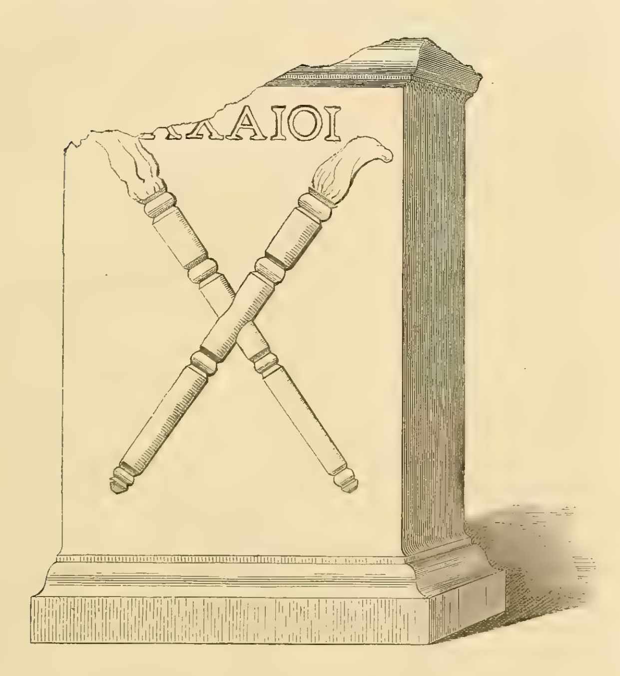
Ces données générales sur la disposition et le site réciproque des principaux édifices religieux de la cité des Mystères ressortaient déjà du travail des architectes anglais[1], et mes recherches n'ont fait que les confirmer. J'ai cru devoir les produire d'abord en peu de mots pour faciliter au lecteur l'intelligence des détails relatifs à la partie de ce vaste ensemble de constructions que j'ai fouillée, et qui comprend les deux Propylées avec leurs alentours et toute la partie nord-est de l'intervalle entre la première et la seconde enceinte.

Nous avons d'abord déblayé dans sa plus grande partie une vaste place pavée en grandes dalles d'un calcaire blanc compacte, presque aussi beau que du marbre, qui s'étendait en avant des Propylées du péribole extérieur et de la face nord-est de ce péribole. Cette place avait 80 mètres de largeur sur 35 environ de profondeur. Au centre s'élevait, orienté d'une manière exacte et par conséquent en diagonale avec l'axe de la place et des Propylées, le petit temple d'Artémis Propylæa dont nous avons mis à découvert le soubassement et les débris, malheureusement fort mutilés. Il était *in antis,* mais il offrait la particularité, unique dans les temples de ce type jusqu'à présent connus, d'avoir deux façades aux deux extrémités de la *cella.* L'ordre en était dorique, et les fragments qui en subsistent dénotent le travail le plus fin et le plus élégant de la grande école du siècle de Périclès. Ce temple, dont le soubassement affleurait la surface du sol moderne, avait été déjà fouillé par la commission des Dilettanti, qui avait dû le trouver en meilleur état que nous. La partie du travail des architectes anglais qui s'y rapporte est fort bonne[2], et on n'aura d'après les nouvelles fouilles à y corriger que quelques très-légères erreurs dans les cotes des profils, tenant à ce qu'au commencement de ce siècle les artistes faisaient leurs relevés de monuments antiques avec moins de soin et des procédés beaucoup moins exacts qu'on ne les fait maintenant.

Outre le temple d'Artémis Propylæa, deux grands autels monumentaux de dimensions colossales, décorés sur leur face antérieure des torches croisées de Cérès et de Proserpine, dont l'un portait une dédicace

1. Chap. I, pl. II, fig. 2 de la traduction française.
2. Chap. V, pl. I-VI de la traduction française.

des Achéens, et deux hautes colonnes isolées, au fût non cannelé en marbre bleuâtre de l'Hymette, supportant des statues de Victoires en marbre blanc, complétaient la décoration de la place située en avant de l'entrée du péribole. Les deux autels avaient été déjà vus par les Dilet-



tanti[1], et nos déblayements n'ont fourni de nouveau sur ce point que la véritable leçon de la dédicace de celui de droite, demeurée jusqu'ici douteuse. Mais l'existence des colonnes monumentales, qui ajoutaient beaucoup à la splendeur de la place, s'est révélée pour la première fois. Nous en avons retrouvé les deux emplacements, des fragments considérables des fûts, le corps entier d'une des Victoires, moins la tête et les bras, et un débris de la seconde. Malheureusement, les chapiteaux avaient complétement disparu.

Au fond de la place s'élevait le mur d'enceinte, avec les Propylées

1. Chap. IV, pl. V, fig. 4 et 5 de la traduction française.

au milieu. Au pied de la muraille, aux deux extrémités latérales de l'esplanade pavée dont le centre était occupé par le temple de Diane, se trouvaient deux édifices d'assez médiocres dimensions, d'ordre corinthien, sortes de petits temples dont les débris dénotent l'époque romaine, certainement la fin du second siècle après Jésus-Christ, et peut-être même le commencement du troisième. Arrêtés par des propriétés particulières et des maisons mieux construites que la plupart de celles du village, qu'il eût fallu acheter et dont l'expropriation eût réclamé une somme plus considérable que ne méritait le déblayement complet des ruines de ces petits temples d'assez triste architecture, nous n'avons pu pousser nos travaux ni à droite, ni à gauche, assez loin pour arriver aux points mêmes où ils s'élevaient. Mais nous en avons trouvé assez de débris, chapiteaux, fûts de colonnes, entablements, corniches, angle de fronton, tombés lors de l'écroulement en dehors de la ligne des fondations, pour nous faire une idée exacte de leurs dimensions, de leur style et de l'effet qu'ils produisaient dans la décoration générale de la place.

Les Propylées, qui donnaient accès dans la première enceinte, étaient bâtis sur le plan de ceux de l'Acropole d'Athènes et dans les mêmes dimensions. Ils présentaient de même deux façades ornées de six grandes colonnes doriques à l'extérieur, et à l'intérieur deux rangées parallèles de trois colonnes ioniques conduisant à une muraille percée de cinq portes, dont celle du centre était de beaucoup la plus grande, et dont les autres décroissaient de chaque côté. Les architectes anglais qui procédaient au moyen de sondages, ainsi que je l'ai dit tout à l'heure, avaient constaté cette analogie frappante avec les Propylées d'Athènes, et avaient dressé en conséquence un plan complet de l'édifice[1], fort exact en tout ce qui concerne l'intérieur, conforme à la disposition de l'œuvre de Mnésiclès. Ils avaient aussi pu mesurer assez de fragments des colonnes, des chapiteaux, des entablements et des caissons du plafond[2], pour être en état de restituer les deux ordres intérieur et extérieur, reproduisant trait pour trait, à quelques millimètres près tout au plus, les ordres des Propylées athéniens.

Mais la méthode d'induction par analogie, que les sondages partiels qu'ils avaient exécutés leur avait fait adopter pour la reconstitution du plan, de la coupe et de l'élévation de ce monument, n'avait pas pu leur révéler la disposition toute particulière de l'entrée de la façade antérieure, pour laquelle les Propylées d'Éleusis s'écartaient absolument de ceux d'Athènes. Cette disposition s'est manifestée seulement par suite de

1. Chap. II, pl. I, fig. 2.
2. Chap. II, pl. III-VIII.

nos fouilles et du déblayement complet que nous avons exécuté. Dans les Propylées de Mnésiclès il n'y avait de clôture qu'au fond de la colonnade intérieure, aucune grille ne fermait la façade, et le visiteur qui avait monté l'escalier pouvait pénétrer indifféremment par tous les entre-colonnements de cette façade. Dans ceux d'Éleusis, outre les portes du fond, il y avait une clôture en avant des colonnes de la façade antérieure. Cinq marches, dont les retours s'appuyaient aux murs du péribole, supportaient cette façade. Mais la marche supérieure, double des autres en hauteur, formait un *podium* infranchissable que surmontait une balustrade en marbre à hauteur d'appui, présentant des entre-croisements de lignes décussées avec les intervalles à jour, et interrompue à distances égales par des sortes de piédestaux auxquels s'appuyaient des figures en ronde bosse. Nous avons retrouvé de nombreux fragments des parties à jour de la balustrade, ainsi que plusieurs débris des piédestaux et des figures qui les décoraient; le plus remarquable est un fort joli torse de Minerve, vêtue de la tunique et de l'ampéchonium, avec l'égide étroite et jetée obliquement en travers de la poitrine, comme on la remarque sur un certain nombre de monuments d'Athènes. C'est seulement dans l'entre-colonnement central qu'une sixième marche en retraite permettait de pénétrer dans les Propylées. Une grille à deux battants, probablement en bronze, fermait la balustrade en cet endroit. On voit encore dans le pavé les trous où étaient fixés les gonds, et les rainures en arc de cercle dans lesquelles roulaient les battants de la grille.

Le système de la polychromie avait été employé dans toute la décoration de l'édifice. Assez de fragments des caissons du plafond ont conservé leurs couleurs pour qu'on puisse en restituer d'une manière complète l'ornementation peinte. Elle servira beaucoup aux architectes pour rétablir celle des Propylées de Mnésiclès, car elle en avait été vraisemblablement copiée, comme la disposition même des caissons. Par malheur, sur tous les débris de la façade les traces de la coloration ont absolument disparu, et cependant ce mode de décoration devait y avoir été prodigué, car les métopes, qui n'offrent qu'une surface plane et sans sculpture, sont toutes piquées à la boucharde pour recevoir un enduit de stuc, et par conséquent des peintures.

Mais le fait le plus important que nos fouilles aient révélé relativement aux Propylées extérieurs d'Éleusis, est la date de leur construction. Ce fait, à ce que je crois, valait à lui seul toute la peine que nous nous sommes donnée pour déblayer l'édifice, car il en ressort une particularité curieuse pour l'histoire des arts.

Bien que l'exécution des premiers Propylées du temple de Cérès

manque généralement de finesse et offre à un observateur attentif d'assez notables irrégularités de détails, la conception de l'ensemble de l'édifice est si exclusivement et si purement grecque, que les architectes de la Société des Dilettanti, et leur traducteur français M. Hittorff, n'avaient pas hésité à les attribuer à l'époque de l'autonomie hellénique. Cette opinion est demeurée jusqu'à présent admise par tout le monde, et c'est celle qu'exprimaient dernièrement deux habiles archéologues allemands, MM. Conze et Michaëlis, qui ont visité nos fouilles à leur début. Cependant elle est erronée, et je puis affirmer avec la plus entière certitude que les grands Propylées d'Éleusis, ce monument tout à fait grec jusque dans ses détails, ont été construits dans le second siècle de notre ère et postérieurement au règne d'Hadrien.

En voici les preuves. L'architrave de la façade antérieure portait, dans une partie de sa longueur, une inscription dédicatoire dont nous n'avons pu malheureusement recueillir que des lettres isolées et sans suite; mais une de ces lettres est un grand Ω lunaire, d'une forme qui n'a été adoptée chez les Athéniens pour les monuments publics que dans le cours du IIe siècle. De plus, un aqueduc, ou plutôt un égout romain voûté en briques, dont l'appareil, d'après les règles de critique adoptées unanimement en pareille matière par les archéologues de la Ville Éternelle, appartient au Ier siècle après la naissance du Christ, passe sous le massif compacte en pierre poreuse qui supporte les Propylées, et n'a pu matériellement être exécuté qu'avant la construction de l'édifice et de son soubassement. Enfin Pausanias, qui écrivait sous Hadrien son livre des *Attiques*, y remarque[1], à propos des Propylées de Mnésiclès, que le plafond de marbre de ce bâtiment, par sa grandeur et sa magnificence, surpassait tout ce qu'on avait fait d'analogue jusqu'à son temps. Or, les Propylées d'Éleusis avaient un plafond de marbre imité de celui des Propylées d'Athènes et reproduisant les mêmes proportions. Certainement, si ce monument avait existé quand il rédigeait la première partie de sa *Périégèse*, Pausanias en aurait parlé. Son silence seul suffirait, à défaut d'autres preuves, pour établir la postériorité des Propylées d'Éleusis.

Je serais porté à croire que ce monument faisait partie des constructions somptueuses élevées à Éleusis par le rhéteur Aristide, au témoignage de son scoliaste[2]. Mais ce n'est là qu'une conjecture. Le fait certain est que l'on a conçu et réalisé le projet de bâtir dans la cité des Mystères un édifice de style exclusivement grec, dans le siècle même qui avait vu

1. I, XXII, 4.
2. T. III, p. 308, édition Dindorf.

s'élever à Athènes des monuments aussi complétement romains que le temple de Jupiter Olympien et l'arc d'Hadrien. Nous connaissions bien déjà, dans l'enceinte d'Athènes, un édifice d'ordre dorique construit sous les Romains d'après les principes de l'architecture hellénique, le portique de Minerve Archégétis. Mais cet édifice ne date que du règne d'Auguste, et rien ne pouvait faire croire que cent cinquante ans plus tard on eût encore tenté un retour semblable vers les anciens types. C'est là, je le répète, un fait entièrement nouveau et qui doit désormais être noté dans l'histoire de l'art.

La muraille du péribole, des deux côtés des Propylées, n'avait pas été rencontrée dans les sondages des Dilettanti, qui n'en avaient indiqué sur leurs planches l'existence et la direction que par conjecture. Nous l'avons dégagée, et ce dégagement nous a fourni des détails dignes d'être notés. A droite, la muraille, dont il ne restait malheureusement plus que deux assises, car un four à chaux, établi à cet endroit sous la domination turque dans le siècle dernier, en avait dévoré toutes les pierres, ainsi que les belles dalles de marbre de la moitié droite de l'escalier des Propylées; la muraille, dis-je, était cyclopéenne, construite en blocs du marbre noir de la localité, de formes polygonales irrégulières, taillés avec soin sur leurs côtés et complétement bruts sur leur face antérieure. A gauche, l'enceinte, reconstruite sous les Romains en grand appareil de marbre pentélique, se prolongeait pendant 12 mètres dans une direction légèrement oblique, et formant par cette obliquité retraite sur la ligne verticale à l'axe des Propylées, puis, au bout de cette distance, présentait une grande tour carrée de 5 mètres de saillie et de 7 de face, au delà de laquelle nous n'avons pas pu pousser nos fouilles. Le côté antérieur de cette tour, haute de 3 mètres 1/2 au-dessus du pavé de la place du temple d'Artémis Propylæa, est formé par six blocs seulement de marbre pentélique, dont les dimensions sont vraiment prodigieuses. La seule face latérale que nous ayons pu en déblayer n'était pas, comme je l'expliquerai dans un instant, destinée à être vue; aussi est-elle bâtie assez irrégulièrement avec le calcaire grossier que les habitants du pays, comme les anciens Grecs, appellent *porite*. Mais sur cette même face on retrouve à la base quelques assises d'appareil polygonal en marbre noir, pareilles à celles de la muraille à droite des Propylées, lesquelles prouvent que sur ce point on n'avait fait à l'époque romaine que reproduire une disposition fort antique.

La tour dont nous avons constaté les premiers l'existence servait de soubassement à un petit temple d'ordre corinthien et d'architecture romaine assez fine, placé ainsi sur le flanc des Propylées, dans un rapport

de distance et de proportions avec cet édifice assez analogue au rapport qui existe à l'Acropole d'Athènes entre le temple de la Victoire Aptère et les Propylées. Il était à antes, mais, par une disposition curieuse que je crois sans autre exemple, les murailles saillantes de la *cella* se terminaient par deux demi-colonnes engagées au lieu de pilastres carrés. Nous en avons trouvé au pied de la tour, du sommet de laquelle ils avaient été précipités lors de la destruction violente des sanctuaires d'Éleusis, des fragments assez nombreux pour que les architectes puissent en produire une restitution presque complète; et afin que ces débris ne se confondissent pas avec ceux de l'autre édifice corinthien dont j'ai parlé un peu plus haut, je les ai fait reporter à leur site d'autrefois. En effet, la sorte de temple d'assez basse époque qui terminait à gauche l'esplanade en avant des Propylées, était situé presque au pied de la tour, de sorte que dans le renversement général des édifices les débris s'en étaient mêlés avec ceux de la chapelle plus petite qui surmontait ladite tour, et il m'avait fallu une étude assez délicate, faite de compagnie avec notre habile compatriote M. Boulanger, architecte de la ville d'Athènes, pour arriver à discerner ce qui appartenait à l'une et à l'autre construction.

Le mur du péribole à gauche des Propylées, au moins dans sa partie inférieure que nous avons seule trouvée debout, ne se voyait pas de l'extérieur. En effet, on avait appuyé à cette muraille une construction qui venait rejoindre l'emmarchement des Propylées, avec lesquels une entrée latérale ouverte dans la balustrade la faisait communiquer. Le mur de façade de cette construction, décoré d'un faux portique de colonnes ioniques appliquées contre la paroi, ne présentait sur celui de la tour que 90 centimètres de retraite, et le sol en était de 70 centimètres en contre-bas du pavé de la place. Aucune trace de mur de refend ne se remarque à l'intérieur, et le bâtiment semble avoir formé une seule salle de 8^{m}30 de long sur 3^{m}90 de profondeur. Un puits étroit, à orifice circulaire inscrit dans une margelle carrée, existe dans cette salle. Le plafond était en charpente et surmonté d'un toit de tuiles dont nous avons recueilli un grand nombre, ainsi que des antéfixes; en même temps, nos excavations ont révélé des traces multipliées de l'incendie qui avait dévoré les combles de ce bâtiment lors de l'invasion gothique.

J'avoue que j'ai quelque peine à me rendre un compte exact de la destination du bâtiment dont je viens de parler. La seule conjecture vraisemblable me paraît être qu'il servait de séjour et de corps de garde aux *pylores* ou gardiens des portes de l'enceinte sacrée.

FRANÇOIS LENORMANT.

(La fin prochainement.)

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS

IL Y A QUELQUE CHOSE A FAIRE

III

Certaines gens, dont la santé est parfaite, ne manquent pas de dire qu'ils n'ont d'autre médecin qu'eux-mêmes; vienne la maladie, ils envoient bien vite chercher le docteur et perdent instantanément toute confiance en leurs connaissances médicales. Mais combien est-il de personnages respectables et jouissant de leurs facultés mentales, qui se croient tout de bon architectes un matin, et disent, comme mademoiselle de Rambouillet : « Vite, du papier, un crayon, j'ai trouvé ce que je cherchais; » qui, sur quelques linéaments jetés au dos d'une lettre, mandent leur maçon ou leur tapissier, et bâtissent ce qu'ils appellent un château. La maladie survient, c'est-à-dire le château est bâti sans raison ni goût, il craque de tous côtés, les escaliers ne peuvent se développer, les cheminées mettent le feu aux planchers; c'est alors qu'on a recours à l'architecte. Celui-ci, en face du moribond (je veux dire du château), met un emplâtre par-ci, un étai par-là, essaye de sauver la bâtisse et de la rendre habitable; il endosse les bévues faites et laisse au propriétaire architecte l'honneur d'avoir conçu et fait exécuter, sous sa direction, une demeure supportable. Dès lors le châtelain passe pour un homme de goût, et ses amis ne font rien construire sans avoir au préalable pris ses conseils. Le premier venu ne peut envoyer demander chez le pharmacien la moindre drogue, et ne saurait, sans être cité en police correctionnelle, passer son temps à soigner ses amis malades; mais il est permis à tout particulier oisif, non-seulement de se faire

élever une demeure ridicule et dangereuse, mais encore d'en faire élever pour son voisin.

Qu'est-ce donc que l'architecture? C'est, pour le plus grand nombre, un art mal défini, une science que chacun possède par intuition, une direction supérieure exercée sur des ouvriers qui se chargent des détails de l'exécution, direction que chacun peut prendre avec du savoir-faire. « Tout le monde est architecte, disait un fonctionnaire éminent, et ceux qui prennent ce titre ne sont autre chose que des metteurs en œuvre plus ou moins actifs et plus ou moins adroits. »

Dans l'antiquité cependant, comme à l'époque du moyen âge et de la Renaissance, si l'on en croit les auteurs qui ont écrit sur la matière, et si l'on examine les monuments, l'architecte devait réunir un nombre si varié et si étendu de connaissances, que la vie d'un homme suffit à peine à les acquérir. C'était l'avis du bon Philibert de L'Orme en 1576, qui déjà de son temps trouvait la vie de l'architecte « fort briefve, » et se plaignait des prétentions des amateurs de bâtiments, lesquels, dit-il, « si, par fortune, demandoient à quelques-uns l'advis de leur délibéra- « tion et entreprinse, c'étoit à un maistre maçon, ou à un maistre char- « pentier, comme l'on a accoustumé de faire, ou bien à quelque peintre, « quelque notaire, et autres qui se disent fort habiles, et le plus sou- « vent n'ont guères meilleur jugement et conseil que ceux qui le leur « demandent. »

Depuis le XVI[e] siècle l'art de bâtir ne s'est pas simplifié; que dirait donc aujourd'hui Philibert de L'Orme? Il entendrait probablement qu'à toutes les connaissances dont il dotait l'architecte de son temps, il serait nécessaire d'en joindre de nouvelles, et s'empresserait de se rendre à l'École des beaux-arts pour savoir ce qu'on y enseigne; sa surprise serait grande si on lui disait que de notre temps l'architecte à l'état d'embryon est habituellement un jeune homme de quinze à dix-huit ans, qui n'a pas terminé ses études classiques, ou qui, ne les ayant jamais commencées, apprend l'art auquel il se destine dans une école où on ne l'enseigne pas, auquel, pendant six ou huit ans, on fait faire des projets d'édifices n'ayant, le plus souvent, que des rapports éloignés avec les besoins et les usages de notre temps, sans jamais exiger de lui que ces projets soient d'une exécution possible, sans qu'on lui ait donné une connaissance, même superficielle, des matériaux mis à notre disposition et de leur emploi, sans qu'il ait été instruit des divers modes de bâtir adoptés à toutes les époques connues, sans qu'il ait reçu la moindre teinture de l'administration et de la conduite des travaux; si on ajoutait qu'après ce temps passé à faire des projets sans but et sans

critique, on envoie les jeunes architectes considérés comme les plus capables à Rome et à Athènes étudier les beaux exemples de l'antiquité grecque et romaine; après quoi, revenus en France, ils sont naturellement destinés à élever des édifices publics ou privés pour nos villes du XIXe siècle, tels que marchés, théâtres, hôtels, palais, églises, maisons, etc.

Philibert de L'Orme serait plus surpris encore si on lui disait que cet enseignement est placé sous la tutelle de l'État, et si on lui en expliquait l'organisation, qui date du 4 août 1819.

En effet, depuis l'année 1819 la France, ainsi que nous l'avons déjà dit, a cru devoir conserver les ordonnances et règlements y annexés qui alors ont régi l'École des beaux-arts; cependant (nous occupant aujourd'hui de la partie de ces règlements qui concerne la section d'architecture), on ne saurait prétendre que depuis cette époque il ne se soit produit dans les connaissances théoriques et dans la pratique de cet art des modifications importantes. En 1819, les études archéologiques étaient assez bornées, elles s'étendent aujourd'hui fort loin. Nous ne décidons pas si, au point de vue de l'art, il y a là un bien ou un mal; c'est un fait dont on ne peut méconnaître la valeur, car ces études, purement théoriques d'abord, se sont bientôt étendues à la pratique des arts et ont révélé les moyens plus ou moins ingénieux employés par les diverses civilisations, à des époques différentes, pour satisfaire aux goûts et aux besoins de l'homme. De cette étude il résulte donc une masse considérable de documents qui, ne fussent-ils pas mis tous en pratique, ont l'avantage d'aiguiser l'esprit de la jeunesse et de lui fournir des points de départ pour trouver mieux, ou, du moins, ne pas faire plus mal. En 1819, les procédés employés dans la construction des édifices publics ou privés n'étaient pas aussi étendus qu'ils le sont aujourd'hui. La structure en fer, qui a tant de peine à trouver une application judicieuse dans notre architecture, grâce à l'insuffisance de l'enseignement, était à peine connue. La facilité des transports, qui met entre les mains des architectes de notre temps des matériaux variés par leurs qualités et leur emploi, n'existait pas. Les travaux publics, restreints en 1819 à un petit nombre d'édifices, ont pris depuis lors une grande importance; et, par suite, la direction et l'administration de ces travaux ont dû préoccuper les architectes. Les idées générales sur l'architecture, peu étendues et peu contestées, sont devenues l'objet de critiques plus ou moins fondées, mais fort vives, et qui, en tout état de cause, méritent qu'on les discute. Les voyages rapides, les découvertes industrielles, les rapports journaliers entre les peuples de l'Occident ne permettent plus d'ignorer cer-

taines choses et certains faits que les architectes en 1819 ne pouvaient connaître. D'autres écoles se sont élevées qui peu à peu tendent à s'emparer du domaine de l'architecture par l'enseignement purement scientifique, et cependant la section d'architecture, à l'École des beaux-arts, s'en tient à son règlement de 1819, paraissant ne rien vouloir comprendre à ce mouvement qui se fait autour d'elle, ne rien apprendre et ne rien oublier; elle a repoussé toute innovation, toute tentative de progrès.

Personne n'ignore que l'enseignement est entre les mains de l'État qui croit devoir non-seulement surveiller, mais diriger cet enseignement. L'État nomme partout les professeurs qui forment la jeunesse et en font des citoyens utiles : rien n'est plus légitime, et, si l'action de l'État est nécessaire quelque part, c'est, à notre avis du moins, lorsqu'il s'agit de préparer les générations futures à la vie civile ou militaire. C'est un devoir pour lui et plus encore une nécessité d'existence. Or, les architectes sont appelés non-seulement à concourir à la grandeur d'un État, mais plus souvent encore à sauvegarder des intérêts particuliers d'une importance majeure. Avec les intentions les plus pures, un architecte inhabile ou inexpérimenté peut compromettre la fortune de ses clients et causer le désastre d'une famille. Il n'y aurait donc rien que de conforme au droit de tutelle que l'État s'arroge jusqu'à un certain point sur tous les citoyens, s'il exigeait que tout architecte eût donné des preuves de capacité et s'il intervenait directement dans leur enseignement comme il intervient dans l'enseignement des ingénieurs, des marins, etc., s'il exigeait que cet enseignement se tînt au niveau des connaissances du moment. Mettant de côté la question d'art, il y a là une question de sûreté et de fortune publique, mais il y a aussi pour l'État une question de dignité et de grandeur. Si, par égard pour un corps composé d'hommes respectables, le pouvoir, dans la crainte de froisser certaines susceptibilités, évite de faire les améliorations ou les changements que réclame une époque, la postérité, qui ne voit que les effets et néglige de s'enquérir des motifs, est sévère dans ses jugements et rend le pouvoir responsable du bien qu'il n'a pas fait comme du mal qu'il a laissé faire. Les pères de famille qui, se fiant à ce titre d'École des beaux-arts, envoient leurs enfants étudier dans cette École, de leur côté, rendent également responsable l'autorité supérieure de l'insuffisance d'un enseignement qui ne saurait ouvrir une carrière et ne conduit souvent qu'à des déceptions cruelles.

Quand toutes les écoles progressent à Paris sous une administration libérale et prête à accepter toute sage réforme, à les provoquer même;

quand ces établissements publics font des efforts incessants pour devancer les connaissances acquises et élever des générations robustes, dignes des destinées de notre pays, on ne saurait s'expliquer pourquoi l'École d'architecture seule maintient un régime suranné et tend ainsi à faire décliner cet art.

A Paris, si les monuments que l'on élève ne sont pas parfaits, si surtout on ne trouve dans leur ensemble aucune idée, aucun germe vivace, rien qui donne l'empreinte d'une grande époque, au moins ces monuments sont construits; ils se sont élevés en profitant des découvertes modernes, car à Paris tout abonde, et un architecte, ne sût-il pas bâtir, n'eût-il pas reçu l'enseignement libéral qui seul peut développer les idées, trouve toujours des agents pour l'aider, des entrepreneurs et des ouvriers capables de suppléer à son insuffisance, car si les têtes sont faibles, les mains sont habiles et intelligentes. Mais en province! sait-on ce qu'est devenu l'architecture? Voit-on les milliers d'édifices communaux qui à grands frais s'élèvent, chétifs, vulgaires, mal conçus, plus mal exécutés, croulant quelques années après leur construction. Pour nous, appelés à les examiner avant l'exécution et trop souvent après, nous sommes attristé de voir construire dans un pays comme le nôtre, et au moyen de ressources si généreusement réparties, un si grand nombre d'édifices sans nom et qui n'ont même pas le mérite banal de la solidité.

Et en effet, combien est-il d'élèves qui, en sortant de l'École des beaux-arts, où ils ont passé huit ou dix ans à laver des projets de monuments impossibles, se sentent assez forts, assez sûrs d'eux-mêmes, assez bons praticiens, pour aller prendre la direction des travaux d'une petite ville de province? Tous veulent rester à Paris, car en dehors de Paris ils sentent leur insuffisance, ils ne savent ce que c'est qu'un chantier, comment on le monte et comment on le dirige. Occupés pendant ces années, les plus belles de leur jeunesse, à des études spéculatives sans but réel, à des concours d'écoles, à courir après de petits succès qui flattent leurs familles et eux-mêmes, ils trouvent tout à coup devant eux le vide, l'obscurité. N'ayant pas pris l'habitude de la pratique, de la rédaction des devis, de la valeur des matériaux, de leurs qualités, la plupart végètent à Paris, entrent en sous-ordre trop tard dans des chantiers, en sortent instruits trop tard pour commencer leur carrière en province, et pendant ce temps les constructions des départements sont confiées à des conducteurs des ponts et chaussées, à des agents voyers, à des ingénieurs civils et à des entrepreneurs qui, n'ayant pas eu assez d'intelligence pour mener leurs propres affaires, prétendent diriger celles des autres et s'intitulent architectes.

Aussi l'art de l'architecture se retire peu à peu de la province où jadis il jetait un si vif éclat.

L'État, qui nomme à toutes les places de professeurs dans les écoles spéciales, et qui est intéressé à donner ces positions si importantes aux plus dignes, ne nomme pas les professeurs chargés de l'enseignement à l'École des beaux-arts.

Le corps enseignant, à l'Ecole des beaux-arts, forme une sorte de gouvernement indépendant au sein de l'État. Nous allons examiner, les règlements à la main, ce qu'est l'organisation de l'École des beaux-arts pour l'enseignement de l'architecture :

« Art. 1er. L'École établie à Paris pour l'enseignement de la peinture, « de la sculpture et de l'architecture, est sous la protection immédiate « de Sa Majesté.

« Art. 2. L'enseignement est divisé en deux sections: l'une comprend « la peinture et la sculpture ; l'autre, l'architecture. »

Nous passons ce qui concerne la peinture et la sculpture.

« Art. 5. L'enseignement de l'architecture se compose :

« 1° De leçons, données dans des cours spéciaux, sur la théorie et « l'histoire de l'art, sur les principes de la construction et sur les mathé- « matiques appliquées à l'architecture ;

« 2° De concours d'émulation relatifs aux diverses branches de l'in- « struction ;

« 3° De grands concours annuels, établis pour cette section comme « pour la section de peinture et de sculpture, avec les mêmes effets et « les mêmes avantages pour les élèves qui en remporteront les prix. » (Il s'agit ici du grand prix de Rome.)

« Art. 6. Dans la section d'architecture, l'enseignement est réparti « entre quatre professeurs spéciaux, savoir : un pour la théorie, un pour « l'histoire de l'art, un pour la construction, un pour les mathéma- « tiques. »

Ajoutons à ces quatre professeurs celui de perspective, qui fait un cours pour les architectes et pour les peintres.

Avant d'aller plus loin et de nous occuper de l'organisation du corps des professeurs, voyons si cet enseignement répond aux besoins de notre temps et ce qu'il peut donner.

Il faut, comme dit Voltaire, « définir les termes. » Qu'est-ce que la théorie de l'architecture ? Autant d'architectes, autant de théories. La théorie de l'architecture, chez les Égyptiens par exemple, n'a aucun rapport avec celle de l'architecture du moyen âge; celle de l'architecture grecque part de principes opposés à ceux de l'architecture romaine

des empereurs. La théorie de l'architecture, telle qu'on la comprenait sous Louis XIV, a l'inconvénient de présenter une forme qui est en contradiction avec les moyens de bâtir à cette époque, avec les usages de ce temps et avec les matériaux usités. Est-ce de la théorie de l'architecture de notre temps qu'il s'agit? Mais notre temps cherche une architecture; comment donner la théorie d'un art qui n'existe pas, qui précisément cherche ses principes? Parlera-t-on de l'architecture du passé ou de celle de l'avenir? Mais la théorie des arts anciens est multiple, celle de l'avenir est à faire. Entend-on par *théorie de l'architecture* l'exposé de certains principes invariables chez toutes les civilisations, comme les lois de la statique? Mais en quelques heures on peut définir ces principes très-simples. Ou bien est-ce un exposé de l'application de ces principes simples aux goûts et aux besoins des divers peuples qui ont possédé une architecture? Mais alors nous entrons dans le domaine de l'histoire de l'art. Il faut croire que le cours de théorie embarrasse messieurs les professeurs de la section d'architecture, car ce cours n'est pas fait à l'École des beaux-arts.

Passons au cours de l'*histoire de l'art de l'architecture.* En 1862 ce programme ouvre un champ très-vaste. Où commencera ce cours? où s'arrêtera-t-il? Parlerons-nous des monuments anciens de l'Inde, de la Chine et du Japon, de ceux de l'Asie Mineure, de l'Égypte et de la Grèce, de l'Italie étrusque, de l'Italie grecque et de l'Italie romaine, de ceux de Byzance, de ceux des kalifes, de ceux du moyen âge, de ceux de la Renaissance en Italie, en France, en Espagne, de ceux des Mores et des Arabes, de ceux des derniers siècles? Expliquerons-nous les influences diverses de ces arts les uns sur les autres, les causes qui ont fait dominer ceux-ci, qui ont étouffé ceux-là? Donnerons-nous la raison des affinités de certains peuples ou plutôt de certaines races pour tel mode plutôt que pour tel autre? Ou bien nous contenterons-nous de dérouler devant la jeunesse studieuse une faible partie de cet immense tableau? Mais quelles périodes choisirons-nous? Comment parler de l'architecture des Grecs sans parler de celle des peuples de l'Asie Mineure et même de l'Égypte? Comment faire comprendre l'architecture romaine et sa structure, si nous n'allons chercher aux sources étrusques, grecques, asiatiques même? Et plus nous avancerons vers l'époque moderne, et plus nous serons obligés de rendre compte de toutes les origines qui ont influé sur les arts. En présence des nombreux travaux archéologiques qui couvrent la France, l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie depuis 1820, il est difficile, à l'École des beaux-arts à Paris, de passer sous silence des parties importantes de ces tra-

vaux. Si l'on prétend sauter à pieds joints par-dessus des périodes tout entières de l'histoire, sous le prétexte que ces périodes ne seraient pas dignes d'être mises sous les yeux de la jeunesse, le professeur risque d'être soupçonné de cacher l'insuffisance de ses connaissances sous le dédain. Peut-être est-il difficile à un homme de développer, dans un seul cours, un aussi vaste tableau... C'est ce que nous examinerons bientôt. Quoi qu'il en soit, le cours d'histoire d'architecture fait à l'École des beaux-arts est loin de répondre à l'importance et au nom de l'établissement. Aussi les élèves qui veulent étudier l'histoire de l'architecture vont chercher l'enseignement un peu partout, en dehors de l'École.

Voici venir le *cours de construction*. — Mais d'abord nous demanderons à messieurs les professeurs de la section d'architecture la permission de leur soumettre une observation. — Puisqu'il est dit qu'on doit enseigner la construction à l'École des beaux-arts, comment se fait-il que jamais les projets exposés par les élèves n'indiquent la construction? Nous reconnaissons qu'en effet on donne aux élèves des programmes spéciaux leur demandant une étude de la construction de telle partie d'un édifice, d'une voûte, d'un escalier, d'un plancher, d'un comble. Nous n'examinerons pas en ce moment si ces programmes sont pratiques, s'ils sont au niveau des connaissances actuelles et des moyens fournis par l'industrie, mais nous n'avons pu trouver trace, dans les projets exposés, de l'application judicieuse et raisonnée de ces études partielles. Les projets tracés sur ces feuilles de papier, lavés avec soin et souvent avec une adresse remarquable, n'indiquent pas la structure; tout cela peut être en marbre, en pierre ou en moellon enduit, en bois ou en carton, personne ne saurait le deviner, et messieurs les professeurs ne paraissent pas s'en préoccuper plus que les élèves. Cependant il n'a jamais existé une architecture digne d'être considérée comme un art, qui n'ait tenu compte de la structure, et on peut ajouter même que la bonne architecture, dans tous les temps et chez tous les peuples, celle de l'antiquité comprise et surtout celle-là, procède en grande partie de la structure, l'indique et veut la faire voir. Comment donc la section d'architecture, qui tient particulièrement, avec raison, aux traditions léguées par l'antiquité, ne demande-t-elle pas tout d'abord aux élèves appelés à produire des projets d'édifices, une indication de la structure qu'ils ont entendu adopter? Si le cours de construction est destiné à enseigner aux élèves comment on fait une voûte, un comble ou un plancher en bois ou en fer, sans jamais appliquer ces moyens à des projets qu'eux-mêmes conçoivent, en vérité on ne leur enseigne pas grand'chose, car, en con-

struction, autant d'exemples, autant d'applications différentes. C'est à peu près comme si on enseignait les règles de la grammaire à des enfants sans jamais leur faire appliquer ces règles à des compositions de leur cru. Ils sauront les règles de la grammaire, mais ils seront hors d'état, au besoin, d'écrire une phrase.

En présence des matériaux que fournit l'industrie moderne; en présence des essais hardis de nos ingénieurs, plus savants qu'artistes; en présence des besoins d'une société qui pose chaque jour de nouveaux programmes et qui n'admet plus l'impossible, qu'est-ce qu'un cours de construction pour l'École impériale des beaux-arts en France? Est-ce donc de donner aux jeunes gens des formules banales d'une structure dont on ne fait plus emploi? Est-ce donc de faire tracer des épures que l'on trouve dans tous les traités de stéréotomie ou de charpente édités depuis le XVIIe siècle? Le cours de construction ne doit-il pas ouvrir de nouvelles idées, puisque nous possédons des moyens nouveaux? Ne doit-il pas fouiller dans le passé pour faire voir aux élèves comment, en France particulièrement, on a su employer les matériaux avec autant de hardiesse que de raison, bien avant le XVIIe siècle, qui bâtissait fort médiocrement? Ne doit-il pas se lier intimement à l'étude de l'architecture proprement dite, de la forme? Qu'est-ce donc qu'une architecture qui ne tient pas compte de la structure, et qu'est-ce qu'une structure qui s'établit sans tenir compte de la forme? Les œuvres des meilleurs élèves sortant de l'École nous démontrent clairement chaque jour que le cours de construction à l'École ne satisfait pas aux besoins de notre temps.

Continuons maintenant la lecture du règlement, en changeant l'ordre de certains articles pour plus de clarté, et en laissant de côté ceux qui ne concernent que les intérêts directs des professeurs:

« ART. 22. Toutes les élections aux chaires vacantes se font en assem-
« blée générale, convoquée à cet effet, et composée des deux tiers au
« moins des membres ayant voix délibérative.

« ART. 23. Les élections se font au scrutin secret et à la majorité
« absolue des suffrages.

« ART. 24. Lors de la vacance d'une place, l'assemblée procède, par
« la voie du scrutin, à la formation d'une liste de candidats ; à cet effet,
« on établit une discussion sur le mérite de chacun d'eux. La liste étant
« formée, l'assemblée se réunit dans la huitaine pour fixer définitivement
« son choix.

« Dans la seconde réunion, toute discussion sur les candidats
« est interdite; on ferme le scrutin; le nom de celui qui réunit la

« majorité absolue des suffrages est aussitôt transmis au ministre. »

Les professeurs de l'École des beaux-arts forment donc ainsi une sorte de corporation qui jouit du privilége, exceptionnel dans l'enseignement en France, de se recruter par voie d'élection en dehors de l'initiative du gouvernement. Le ministre *confirme* le choix fait, mais ne présente même pas les candidats. Ce choix est fait, sans autre garantie que celle d'une délibération à huis clos, par les sections réunies, au sein desquelles, bien entendu, les professeurs de la section d'architecture doivent conserver une influence prépondérante, du moment qu'il s'agit de désigner un de leurs futurs collègues.

Admettons le corps des professeurs composé d'hommes les plus dévoués à leurs devoirs, les plus capables de donner un enseignement élevé à la jeunesse, en présence d'un règlement qui permet de renouveler ce corps par élection en dehors de toute intervention de l'État, c'est-à-dire de l'opinion publique ; il est clair que les professeurs titulaires ne voudront prendre pour collègues que des hommes partageant leurs idées, leurs opinions en fait d'art, leurs préjugés même. Leur demander de choisir un collègue qui ne réunirait pas ces conditions, ce serait leur faire injure, car on doit les considérer comme étant convaincus de la bonté de leurs doctrines. Mieux encore, ces professeurs titulaires, ayant à s'adjoindre un collègue, choisiront de préférence, dans l'ordre de leurs idées, un homme d'un mérite plutôt inférieur que supérieur au leur. Et ainsi, à chaque élection nouvelle, ce corps est, par la force des choses, destiné à descendre d'un degré au lieu de chercher des éléments propres à l'élever. Les professeurs sont des hommes, et il est toujours prudent de ne pas demander aux hommes des sacrifices au-dessus de leurs forces, sacrifices d'ailleurs qu'ils sont en droit de considérer dans ce cas comme un abandon de principes.

Un vice particulier est encore attaché à cette organisation. Un siége à l'Académie des beaux-arts est, comme dans les autres sections de l'Institut, une récompense suprême de longs services et de talents exceptionnels. L'Académie se recrute par voie d'élection, comme chacun sait. En dehors, dirons-nous, du service actif, l'Institut ne peut et ne saurait avoir sans danger une influence directe sur le gouvernement des lettres et des arts. L'Institut est un but élevé qu'il s'agit d'atteindre, ce ne peut être une carrière ouverte. Nous l'avons dit déjà : pas plus que le sénat, pas plus qu'une haute cour de justice, les Académies ne sont appelées à administrer; elles peuvent modérer, juger, récompenser, donner des avis, mais ne sauraient s'ingérer dans les affaires actives, car elles seraient portées à les réduire à l'immobilité. Or, s'il est dans un État,

depuis le commencement du siècle particulièrement, une branche qui ait besoin de l'activité, de la sollicitude incessante de l'administration, qui doive prospérer sous l'influence de l'opinion, c'est l'enseignement, et celui des beaux-arts n'est pas en France le moins important. Par le fait, les professeurs titulaires à l'École font, en majorité, partie de l'Académie des beaux-arts, et l'Académie des beaux-arts gouverne ainsi l'École. Il n'est pas besoin de dire que les Académies, par la nature même de leur institution, manifestent certaines préférences avec d'autant plus de vivacité qu'elles n'encourent aucune responsabilité. Donc, l'École des beaux-arts est placée entre les mains d'un corps qui ne peut être impartial en matière d'art, irresponsable, et il n'existe aucun recours possible contre cet état de choses, puisque le gouvernement lui-même ne peut introduire un professeur dans l'enseignement. Cela est, croyons-nous, peu conforme à l'esprit libéral de notre époque, et surtout peu propre à nous conduire dans la voie du progrès.

Nous ne sommes pas de ceux qui désirent que toute chose, toute institution soient entre les mains de l'État, mais nous préférons l'action directe du gouvernement, surtout quand il s'agit d'enseignement, à celle d'un corps formant comme une sorte d'oligarchie, ne devant compte de ses actes à personne. Par sa position élevée, le gouvernement est en dehors de tout esprit de coterie, et s'il peut parfois faire un mauvais choix, du moins ne le fait-il pas systématiquement, car la notoriété publique est une puissance à laquelle, tôt ou tard, il rend hommage ; d'ailleurs il est responsable, et la responsabilité est une garantie.

Poursuivons. L'enseignement à l'École d'architecture se borne donc à peu près à des concours dits d'*émulation*, et à des *grands concours annuels* « donnant aux élèves qui en remporteront les prix le droit d'être entre- « tenus, pendant cinq années, aux frais de l'État, à l'école française à « Rome. » (Règlement, art. 3.) Ces concours d'émulation et autres sont jugés par les quatre professeurs titulaires de la section d'architecture, assistés d'une commission « composée de vingt membres, choisis parmi « les architectes les plus distingués. — Ces membres sont élus par l'as- « semblée générale de l'École (section d'architecture, de sculpture et de « peinture), sur une liste de candidats *présentés par la section d'ar- « chitecture*. Il est rendu compte des nominations au ministre... » (Art. 7.)

Or, que la section d'architecture, c'est-à-dire les quatre professeurs, soient seuls juges des concours ou qu'ils s'adjoignent les *architectes les plus distingués* dont ils auront eux-mêmes fourni la liste, le résultat est à peu près pareil. Et il est évident que la marque d'une distinction par-

ticulière, aux yeux des professeurs de l'École des beaux-arts, ce doit être de partager leur manière de voir.

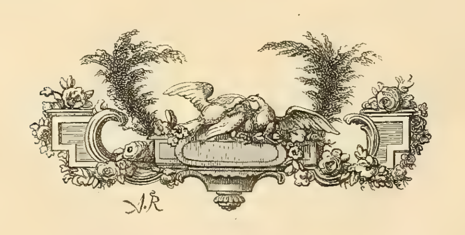
Mais voici encore un côté de la question qui mérite d'être examiné.

Les professeurs titulaires à l'École des beaux-arts et les membres du jury ouvrent ou peuvent ouvrir des ateliers. Naturellement, les jeunes gens qui font partie de ces ateliers sont aussi élèves de l'École ; c'est même dans les ateliers qu'ils apprennent ce qu'ils savent. Naturellement aussi, ces élèves, faisant partie des ateliers dirigés en dehors de l'École par MM. les professeurs et membres du jury, excitent leur sollicitude; et, si impartial que l'on veuille rester, il est bien difficile de se porter juge d'une cause dans laquelle on trouve ses intérêts ou ses affections engagés; le mieux, dans ce cas, est de s'abstenir.

S'il était question de toute autre chose que des arts, admettrait-on un instant à Paris, au XIXe siècle : 1° un corps enseignant se recrutant lui-même et faisant partie d'une Académie se renouvelant de même par voie d'élection; 2° un corps enseignant qui n'enseigne rien ou peu de chose dans le sein de l'École ouverte aux jeunes gens, mais dont les membres ouvrent séparément de petites écoles chez eux, pépinières chargées de fournir des sujets aux concours qui se font périodiquement à l'École des beaux-arts; 3° un jury chargé de juger ces concours, composé : des professeurs élus comme nous avons dit, et de membres assesseurs désignés par ces mêmes professeurs, les professeurs et les assesseurs étant les patrons de ceux dont ils doivent juger les œuvres. A coup sûr, nous ne croyons rien exagérer en disant que jamais combinaison plus ingénieuse n'a été inventée pour tenir sous sa main une classe tout entière de citoyens. Et, encore une fois, cela se passe à Paris en 1862.

E. VIOLLET-LE-DUC.

(*La fin prochainement.*)



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Cologne, 12 juin 1862.

Permettez-moi, monsieur, de renouer vos relations avec l'Allemagne, interrompues depuis longtemps déjà par la maladie de M. Aloysius, votre correspondant et mon ami. Je ne puis vous offrir autant de talent et une connaissance aussi approfondie que la sienne de la langue française; mais en sollicitant toute votre indulgence sur ces points, je puis cependant vous promettre des informations toujours exactes et une grande bonne foi.

En ce moment, la vente de la galerie Weyer préoccupe tous les esprits. Malgré les plaisanteries que vous tenez toujours en réserve contre la gravité allemande, je doute qu'en France l'annonce d'une vente ait autant de retentissement dans les cabinets des amateurs et dans les collections publiques.

Mais avant d'entrer dans quelques détails sur quelques-uns des tableaux vraiment hors ligne que renferme cette galerie, permettez-moi, monsieur, de m'arrêter au catalogue, et de le signaler à votre collaborateur, M. Ph. Burty. Peut-être y puisera-t-il quelques arguments pour amener la réforme des vices de l'hôtel Drouot. A en juger au moins par ses plaintes, qui nous semblent fort justes quoique exprimées sous une forme beaucoup trop bienveillante pour des abus aussi criants, les ventes de l'Allemagne sont beaucoup plus dignes de confiance.

Le catalogue de la collection J.-P. Weyer[1] se compose de cent quarante-huit pages, texte allemand et traduction française en regard, imprimées sur un papier assez ordinaire, ce qui doit réduire les frais d'impression pour le vendeur, tandis qu'au contraire nous recevons tous les jours de Paris des catalogues de ventes sans le moindre intérêt, imprimés sur papier vélin. Neuf lithographies à la plume et un bois reproduisent les principaux tableaux; nous ne prétendons pas qu'elles soient des chefs-d'œuvre, mais enfin ces reproductions donnent une idée générale de la composition, et commentent pour les yeux la description écrite; elles peuvent en tous cas faire revivre des souvenirs de compositions analogues ou tout à fait semblables, et provoquer ainsi d'utiles comparaisons avec des originaux ou des copies. — En tête du catalogue, un grand bois donne la vue de la galerie Weyer. Peut-être ignorez-vous que M. J.-P. Weyer, architecte honoraire de la ville de Cologne et chevalier de l'ordre de Léopold de Belgique, se trouve forcé de vendre la maison qu'il habitait au Rothgerberbach, n° 1, et que c'est le regret d'abandonner cette galerie si bien ordonnée qui le décide à se séparer des

1. S'adresser aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*. Prix : 1 fr. 50 par la poste.

tableaux eux-mêmes. Notre vieille ville de Cologne, dont les rues tortueuses et sombres ont si bien conservé le caractère du moyen âge catholique, éprouve enfin le besoin de respirer un air plus jeune et plus abondant. Si le patriotisme fait bonne garde aux frontières, il ne saurait du moins empêcher de pénétrer chez nous cette influence française qui aura modifié dans un temps prochain les vêtements et les monuments de l'Europe entière.

M. P. Weyer a mis trente ans à réunir cette collection. Le but principal de ses recherches était de reconstituer la suite historique des maîtres de l'école de Cologne. Mais en achetant ceux-ci, l'homme de goût ne pouvait négliger les bonnes occasions qui s'offraient à lui en échantillons d'autres maîtres, et c'est pour cela que nous lisons dans son catalogue les noms de Holbein, de Ruysdaël, de Berghem, de Rembrandt, de Rubens, etc., etc. Il y a dix ans, il fit imprimer une notice détaillée de ce qu'il possédait alors. Ajoutons que cette collection, libéralement ouverte au public et aux étrangers, a pendant longues années subi l'épreuve de la discussion, et qu'elle jouit d'une réputation méritée. Mais aujourd'hui, malgré les connaissances variées du propriétaire, malgré la science acquise de l'expert, celui-ci, dans le catalogue de vente, a cru devoir encore abriter son honorabilité sous cette note prudente, et que devraient apprendre par cœur vos experts parisiens, toujours si tranchants dans leurs affirmations les plus hasardées : « Quant aux noms des maîtres des peintures, on a pris pour norme les monogrammes se trouvant sur les tableaux mêmes, et les avis de connaisseurs bien renommés comme autorités. Comme tout le monde sait, il est impossible de donner d'autres garanties, quand il s'agit de préciser les maîtres d'anciens tableaux. »

La vente aux enchères publiques commencera le 25 août prochain, et se continuera les jours suivants sous la direction de M. J.-M. Heberle (H. Lempertz). La galerie est ouverte tous les jours de dix heures à une heure, le matin, et de deux à six heures, le soir, pour toutes les personnes munies d'un catalogue, et le catalogue est gratuit. D'ici au 1er août, on peut traiter avec le propriétaire de l'acquisition en bloc de la galerie ou de celle des séries des écoles spéciales. Si l'on se rend compte de la difficulté que M. J.-P. Weyer a rencontrée pour former cette série, pour ainsi dire chronologique et géographique, des écoles allemandes, on est conduit à éprouver un vif regret de voir le résultat de tant de recherches dispersé en quelques jours. Quelle bonne fortune pour le musée qui voudrait acquérir en bloc cette réunion si péniblement faite de maîtres primitifs devenus aujourd'hui introuvables! Si j'en crois vos journaux, cette suite non interrompue d'anneaux qui expliquent les belles époques par les phases successives qu'a traversées l'art avant d'arriver à son épanouissement complet, est également un des mérites de la collection Campana. Mais la collection Campana ne renferme guère que des maîtres italiens, tandis que la collection Weyer est surtout consacrée à l'histoire de l'art en Allemagne.

Si je prétendais vous donner une idée complète de cette collection, j'aurais à vous citer une foule de noms des maîtres primitifs de la haute Allemagne, les Wohlgemuth, les Zeitblom, les Grunewald, les Altdorfer, les Cranach; mais ces œuvres offrent plus souvent un intérêt historique et général que des beautés absolues. Au moins, les scènes que ces peintres ont représentées, les types qu'ils reproduisent ont-ils plus d'intérêt de ce côté-ci du Rhin qu'en France, où la peinture italienne passionne plus volontiers les amateurs et même les érudits. Mais, si je ne prétends pas vous imposer nos maîtres gothiques, je vous recommanderai cependant, de Guillaume de Cologne (1380), une *Sainte Véronique tenant le saint suaire*. Ce panneau, à fond doré, est exposé en ce

moment au musée même de Cologne, qui n'a point d'aussi parfait échantillon du maître; il offre un grand charme d'expression. Et encore un portrait, peint par Barthélemy de Bruyn (1500-1554), du savant Colonais Henri-Corneille Agrippa de Nettesheim; le musée de Cologne en possède une copie médiocre.

Dans les Écoles allemandes des contrées situées entre le Rhin et la Meuse, et en Westphalie, je remarque d'un peintre inconnu de Liesborn (peut-être le graveur westphalien au monogramme S), un *Crucifiement* très-important. Au pied de la croix est agenouillé un moine franciscain qui a déposé à terre sa palette et ses pinceaux. Ne serait-ce pas le portrait du peintre lui-même?

Plus loin, nous trouvons encore le portrait du peintre Ludger de Ring (1496-1547), tenant à la main sa palette et ses pinceaux. Une inscription en patois de Munster donne à ce panneau un intérêt particulier.

Hubert van Eyck ouvre la série des écoles du Brabant par une *Vierge avec l'enfant Jésus*, assise sur un trône gothique en pierre finement sculptée; elle est vêtue d'une robe rouge, l'enfant Jésus est en chemise blanche; par la fenêtre qui s'ouvre à droite, on croit reconnaître quelqu'une des vieilles maisons de Bruges. Ce panneau a appartenu à l'église de Boedingen. La lithographie qui orne le catalogue vous donnera une idée approximative du charme de cette suave composition. — De Jean van Eyck (1370-1442), M. Weyer offre aux amateurs un portrait très-intéressant d'un jeune duc de Bourgogne. La peinture est fort belle, mais le cadre qui l'entoure est aussi très-intéressant : ce sont des feuillages sculptés en bois avec une grande délicatesse, peints comme une miniature de missel, et au milieu desquels se reproduit à plusieurs reprises un écusson chargé de cinq étoiles.

Parmi la série des peintres brabançons et hollandais, Rubens, comme il est juste, brille au premier rang. Vous trouverez encore au catalogue une lithographie au trait de sa *Sainte Famille à l'oiseau*. La Vierge est en robe rouge et en manteau bleu; les chairs de l'enfant Jésus et du petit saint Jean, vu seulement à mi-jambes, sont d'un éclat sans rival et font pâlir un très-beau Jordaens qui est accroché au-dessus de ce tableau; les traits de la Vierge, de saint Joseph, de sainte Élisabeth, rappellent ceux des membres de la famille du peintre, qui se plaisait à les reproduire dans ses compositions religieuses. Ce tableau avait été commandé à Rubens par le célèbre Jabach, en même temps que la *Crucifixion de saint Pierre* dont ce riche amateur fit don à l'église Saint-Pierre de Cologne. Il est resté dans sa famille jusqu'en 1833, date à laquelle il devint la propriété de M. Weyer. Il est d'une conservation parfaite, et nous ne pensons pas qu'on ait jamais pu en contester sérieusement l'authenticité. — On admire beaucoup ici deux portraits en pied par Charles van Mander (1548-1606). Ils sont peints sur cuivre : l'un est celui du roi de Danemark, Christian IV, le chapeau sur la tête et le poing sur la hanche; l'autre, celui de la reine de Danemark, femme de Christian IV, Anna-Catherine de Brandebourg. Ils ont été gravés (au moins ce dernier) par Houbracken.

Jacques Ruysdaël jouit en France d'une réputation trop légitime pour que je n'appelle point votre attention sur une magnifique *Chute d'eau au milieu de rochers boisés*. L'eau bondit avec une violence qui produit une opposition très-habile avec le calme général du reste de la composition. Un pont pittoresque jeté sur le torrent rompt agréablement la sévérité générale des lignes. Il est lithographié au catalogue.

Vous verrez encore, parmi ces reproductions, une *Sainte Famille* d'Antoine de Ferrare; — *Marie, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, adoré par sainte Catherine et*

sainte Barbe, par un maître inconnu de l'école de Cologne; — une *Vierge au donataire*, avec un *Saint Georges* attribué à Hans Memling; — une *Adoration de l'enfant Jésus*, par Bernard Zanino; — enfin, *la Lecture de la Bible*, par Greuze, tableau qui fit tant d'impression sur votre illustre critique Diderot. Il a été gravé en France, et provient de la famille du marquis de Causa. Voilà bien de quoi tenter vos amateurs français. C'est une fort belle peinture, mais c'est surtout une composition des plus justement estimées dans l'œuvre de ce maître, et je vous prie, monsieur, de vouloir bien signaler cette toile aux conservateurs de la collection du Louvre.

Je ne veux point, monsieur, abuser de votre patience. Je renvoie à une prochaine lettre quelques nouvelles recueillies dans les ateliérs de nos maîtres contemporains, et je termine en vous donnant la reproduction d'une lettre autographe de Rubens, qui figure à cette vente. Elle est en flamand, et adressée à « Monsieur — Monsieur Georges Geldorp (*sic*) — peintre artiste — à Londres. »

« Monsieur,

« Ayant appris par M. Van Lunden que vous désiriez savoir où en est l'œuvre que je me suis engagé de faire à votre ordre pour quelques-uns de vos amis, à Cologne, je ne veux point négliger de vous dire qu'il est déjà assez avancé, et que j'ai l'espoir qu'il réussira au point d'être une des meilleures œuvres qui soient sorties de mes mains jusqu'à ce jour. C'est ce que vous pouvez certifier à votre ami. Toutefois, je ne voudrais pas être pressé de l'achever de suite; mais je vous prie de laisser le tout à ma discrétion et à ma convenance, pour que je l'achève avec amour.

« Quoique surchargé d'autres travaux, j'avouerai que le sujet de cette pièce me plaît plus que tous ceux que j'ai sous main. Je n'ai pas écrit à l'ami de Cologne, parce que je ne le connais pas et qu'il vaut mieux que je passe par votre intermédiaire.

« Me recommandant de tout cœur à votre bon souvenir, je suis pour toujours, monsieur, votre affectionné serviteur.

« Pietro Pauolo Rubens.

« D'Anvers, le 2 avril 1638. »

Mais cette lettre adressée au peintre Georges Geldorp (*sic*) est-elle relative au tableau du maître-autel de Cologne que nous citons plus haut, ou à la *Sainte Famille à l'oiseau* qui figure dans cette collection? C'est ce qu'il serait impossible d'affirmer; et ce détail n'est, en ce moment du moins, que d'un intérêt relatif.

A. SICHEL.

LIVRES D'ART

Trésor de l'église de Conques, *dessiné et décrit par* Alfred Darcel. — *Paris*, Didron; 1861.



M. Alfred Darcel, que la direction générale des musées impériaux a récemment attaché à la conservation des antiquités du moyen âge, a eu cette bonne fortune de publier, il y a quelques mois, chez Victor Didron, un livre excellent qui seul eût suffi pour établir la réputation que lui ont acquise de nombreux et habiles travaux.

Le trésor de Conques est le titre très-bien justifié sous lequel il nous fait connaître des types d'orfévrerie religieuse d'un ordre très-élevé et d'une authenticité incontestable. Il en a été tout à la fois le dessinateur et l'historien, dessinateur adroit et fidèle, historien spirituel et savant.

Peut-être ne sera-t-il pas inutile de rappeler à quelques-uns de nos lecteurs que Conques, très-petit bourg de l'Aveyron, situé dans les montagnes et à dix lieues de Rodez, en une contrée plus que sévère, a été, depuis les premiers siècles de l'Église, le siége d'une congrégation soumise à la règle de saint Benoît; en l'an 371, cent moines l'habitaient déjà : le nombre est constaté par le massacre qu'en firent les Goths ariens. Un premier édifice exista, qui fut tour à tour détruit et relevé; les grands noms de Clovis, de Pépin et de Charlemagne ajoutent beaucoup d'intérêt aux annales qui ont perpétué la mémoire des protecteurs de l'abbaye.

C'est à l'année 1035, au règne de Henri Ier et au gouvernement de l'abbé Odolric qu'appartient la construction de l'église encore aujourd'hui debout : « Noble église romane, à trois nefs et à transepts, avec charole autour de son chœur semi-circulaire et larges galeries au dessus de ses bas côtés et de sa charole... Une coupole abritée par un clocher carré couvre la croisée, et deux petits clochers également carrés accompagnent la façade... » Mais ce n'est pas ici le lieu de la décrire; M. Darcel, à qui j'emprunte ces quelques traits, l'a fait avec exactitude et clarté. Quiconque le lira verra en esprit s'élever la vieille église depuis ses bases jusqu'aux voûtes, et connaîtra le sanctuaire dont il a le premier dessiné et publié le trésor.

Comment, après la suppression des ordres monastiques et l'abandon de l'abbaye, l'église a été conservée; comment, rendue au culte en devenant paroisse du bourg de Conques, elle a recouvré tous les joyaux de son trésor confiés pendant les mauvais jours à la garde loyale des habitants, M. Darcel le raconte, et son récit, qui rend hom-

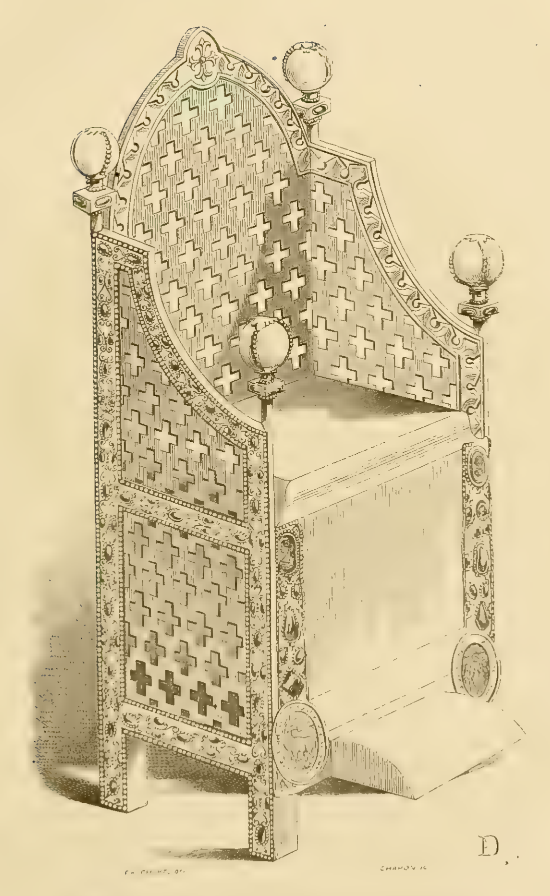
mage au caractère d'une population dont il retrace l'existence simple et laborieuse, transporte son lecteur dans une contrée véritablement intéressante.

Deux fois il l'a parcourue; beaucoup d'entre nous aimeront à l'y suivre. Quelques amis des arts l'y avaient précédé : MM. Charles Nodier, Taylor et Alph. de Cailleux ont visité Conques. Le tome Ier, 2e partie, des *Voyages pittoresques dans l'ancienne France* renferme un plan, une coupe et des vues perspectives de l'église abbatiale de



Sainte-Foi. Ils ont vu le trésor, et un dessin rapidement tracé, qui accompagne et termine quelques pages d'un texte fort agréablement écrit, est signé d'un nom qui devait conquérir par la supériorité du talent une juste et flatteuse renommée.

Après eux, il était réservé à M. Mérimée de fixer l'attention des archéologues sur l'église de Conques, qu'il indique comme le dernier mot des architectes de la France centrale dans la première moitié du XIe siècle. Ajoutons que la vieille église lui doit plus que la notoriété confirmée par ses observations, car si les *Notes d'un voyage en Auvergne* nous ont tous intéressés à l'existence de Sainte-Foi, le rapport au ministre de l'intérieur dont elles sont extraites a provoqué des travaux de conservation qui en garantissent la durée aussi longtemps que notre pays fera preuve, en les continuant, de sa religion pour ses monuments historiques.



FAUTEUIL EN ARGENT DORÉ DE LA STATUE DE SAINTE FOI.

I

La publication de M. Alfred Darcel est de nature à préserver contre l'oubli l'église dont elle dévoile les richesses mobilières. Qui eût cru rencontrer, en un lieu qu'on nous dit si désert, une statue d'or d'une femme assise, haute de près d'un mètre, faite au repoussé et offrant tous les caractères d'une œuvre du IXe siècle? Cette statue est celle de sainte Foi, qui fut martyrisée à Agen, où son corps était demeuré jusqu'au temps de Charles le Simple, époque à laquelle il fut transféré à Conques. Ce fut alors que l'église de l'abbaye, qui dans les titres antérieurs était désignée sous le vocable du Sauveur, de sa Mère et de saint Pierre, fut placée sous celui de la sainte d'Agen, et M. Darcel constate que c'est en ce même temps qu'a été faite la statue dont M. Gaucherel a gravé le dessin fait par lui. Il signale avec sagacité des surcharges parasites qui dénaturent un peu l'œuvre originelle: c'est ainsi qu'il restitue à la fin du XIIIe siècle le reliquaire ogival posé sur la poitrine de la sainte, au XIVe les fragments de joyaux appliqués en ex-voto sur les genoux et sur les plis de la robe, au XVe la très-élégante agrafe qui réunit les galons du collet, au XVIe les mains d'argent doré; j'ajouterai les chaussures faites du même métal, mais je ne saurais dire, faute de les avoir vus, en quel temps ont été fabriqués les médaillons circulaires que l'on aperçoit près des pieds et sur lesquels sont figurés, d'un côté l'*Agnus Dei*, et de l'autre Jésus crucifié; ils me paraissent être très-modernes. A ceux qui aiment l'étude des monuments du moyen âge, je conseillerai de relever sur le dessin de M. Darcel un calque ne reproduisant de la statue que l'état primitif, abstention faite des additions successives; ils reconnaîtront à quel point l'œuvre y gagne et combien ces surcharges altèrent le caractère simple et grave de l'antique figure. La vérité de cette assertion est apparente lorsqu'on examine une planche de détails où l'auteur a retracé, de plus grande proportion et en la plaçant de profil, la tête de sainte Foi. Là tout est homogène, les traits du visage sont franchement tracés, la disposition de la chevelure est caractéristique, et la couronne fermée qui la surmonte est, par la pureté de son galbe comme par la richesse de ses ornements, en parfait accord avec de gracieux pendants d'oreilles que M. Darcel signale comme des modèles de délicatesse et d'élégance.

J'ai dit que la sainte était assise; l'on aimera à voir ici son fauteuil d'argent doré, orné de filigranes, de pierres taillées et de cristaux de roche.

Telle est, en son ensemble et dans ses détails, cette image curieuse qui au IXe siècle dut être un chef-d'œuvre, et l'on ne s'étonne pas que M. Darcel ait rencontré un texte de Bernard, écolâtre d'Angers, qui écrivait en l'année 1010, et qui dit avoir vu porter en procession à Conques une statue d'or de sainte Foi, qu'il désigne par ces mots : « Majestatem sanctæ Fidis. »

Si j'eusse suivi rigoureusement l'ordre des temps avant la statue de sainte Foi, j'aurais parlé d'un reliquaire de forme très-particulière qui, comme elle, avait fait partie du trésor de l'église antérieurement à sa reconstruction, à une date qui précède celle où fut fabriquée la statue. Le nom donné à cette pièce curieuse d'orfévrerie carolingienne, sa forme et son histoire sont également intéressants; mais je laisse parler M. Darcel (le chapitre que je cite est celui qui a pour titre l'A de Charlemagne) :

« Parmi les reliquaires les plus singuliers qu'il nous eût été donné de voir, nous

devons compter celui qui passe à Conques pour avoir été offert à l'ancienne abbaye par l'empereur Charlemagne lui-même. Suivant la chronique de Conques, appelée le « Liber mirabilis, » Charlemagne aurait fondé un certain nombre d'abbayes, vingt-deux apparemment, auxquelles il aurait envoyé un reliquaire affectant la forme de l'une des lettres de l'alphabet alors usité. La lettre A serait échue naturellement, suivant le chroniqueur, à l'abbaye du Rouergue que Pépin avait restaurée et enrichie. Une autre lettre de l'alphabet existerait encore, dit-on, dans une église allemande. Mais on n'a su ni nous dire le nom de l'église, ni nous désigner la lettre de l'alphabet, de sorte que, jusqu'à preuve contraire, nous doutons fort de ces faits. Ils nous semblent indiquer un système administratif qui n'était guère de ces époques reculées. Nous ne nions point pour cela l'origine royale ou impériale de l'abbaye de Conques restaurée, car l'Astronome qui vivait sous Louis le Débonnaire compte celle-ci parmi les vingt-six monastères restaurés ou fondés par ce roi dont il a écrit l'histoire. Aussi, en 817 Conques était compté, dans le recensement des monastères de l'Aquitaine, parmi ceux qui remplaçaient le service militaire par des oraisons en faveur de l'empereur. Ce serait donc au triste Louis le Pieux, plutôt qu'à son terrible père, qu'il faudrait attribuer l'envoi de l'A encore conservé dans le trésor de l'église de Conques.

« Mais nous pourrions trouver ailleurs, quoique à la même époque, l'origine de ce monument d'orfévrerie.

« En 816, l'abbé Aigmarus, qui gouverna Conques pendant trente-deux ans, à partir de la troisième année du règne de Louis le Pieux, fit de nombreux dons d'orfévrerie aux deux monastères de Conques et de Figeac, placés sous la même administration. Entre autres, il donna deux grandes images du Christ en croix, en argent orné d'or et de pierres précieuses.

« Ne se figure-t-on pas immédiatement deux de ces grands Christs vêtus et cloués sur la croix, exécutés en orfévrerie, comme les églises de Toulouse, d'Amiens et de Lyon en conservent encore? Or, au IXe siècle, l'alpha et l'oméga accompagnent presque toujours la croix, suspendus à ses bras. Qu'y a-t-il d'impossible à ce que le reliquaire aujourd'hui existant soit l'alpha du crucifix exécuté par les ordres d'Aigmarus? »

La supposition de M. Darcel est fort ingénieuse, et je fais des vœux pour que la lettre qu'on lui a dit exister dans le trésor d'une église allemande soit retrouvée et soit un Ω. Deux planches accompagnent la dissertation dont je n'ai transcrit que la première page : l'une représente l'A de Charlemagne, et l'autre le revers d'un médaillon circulaire qui est posé au sommet de la lettre.

II

Les œuvres d'orfévrerie que je viens de citer, exécutées l'une au commencement et l'autre à la fin du IXe siècle, sont, comme j'en ai fait l'observation, antérieures à la reconstruction de l'église. J'ai déjà dit que ce fut en 1035 que l'abbé Odolric l'entreprit; en 1099, Begon, « le plus grand abbé dont Conques s'honore, monta sur le trône abbatial et acheva l'œuvre d'Odolric et d'Étienne son successeur. Il construisit le cloître aujourd'hui détruit, et enrichit le trésor d'œuvres d'orfévrerie qui existent encore. » M. Darcel, dans un chapitre extrêmement remarquable, qui est le premier

de son livre, ayant pour sujet et pour titre : « les Autels portatifs, » désigne celui qui est appelé l'autel de Begon : de porphyre, garni de deux plaques d'argent niellé sur lesquelles on lit une inscription contenant le nom de l'abbé donateur et la date de la dédicace :

Anno ab incarnatione Domini millesimo : c
Sexto KL iulii domnus Poncius Barbastrensis
Episcopus et Sancte Fidis virginis monachus
Hoc altare Begonis abbatis dedicavit
Et de cruce Christi et sepulcro ejus multasque
Alias sanctas reliquias hic reposuit.

C'est également le nom de Bégon qu'on lit dans une inscription placée en la partie supérieure d'un reliquaire dont la planche III est la reproduction, à moitié d'exécution ; ce reliquaire, en raison de sa forme, est connu à Conques sous la désignation de lanterne de Saint-Vincent, et cette forme est en effet très-particulière.

Sur un autre reliquaire que représente la planche IV, au nom de Bégon se trouve joint celui du pape Pascal II, celui-ci confirmant les preuves d'authenticité qui résultent du premier, car « le vénérable Bégon eut cette destinée singulière de s'asseoir sur le siége abbatial de Conques en 1099, lorsque Pascal II montait à Rome sur le trône pontifical, et de mourir en 1118, l'année même où ce pape descendait dans la tombe. Associés dans leur grandeur, le pontife et l'abbé le furent aussi dans la restauration du monastère confié à l'administration du second. L'histoire témoigne de ce concours, et un monument nous en est resté dans les débris du trésor de l'abbaye. » Il est figuré sur la planche IV.

Si nous comparons ces orfévreries religieuses, placées par l'abbé Bégon dans le trésor de Conques et ayant une date certaine, avec celles non moins authentiques que nous connaissons tous et dont Suger, abbé de Saint-Denis (1122-1152), nous a laissé l'historique dans le livre de son administration, nous serons frappés de la dissemblance complète qui existe entre des œuvres d'art exécutées dans le même siècle. Ne nous en étonnons pas, car Suger nous apprend que les ouvriers qu'il employa étaient Lorrains, et si le « Liber mirabilis » n'indique pas la nationalité des orfévres qui ont fabriqué les reliquaires de Bégon, leur origine méridionale est trop apparente pour qu'on ait beaucoup à regretter le silence des textes. Entre les produits de l'art de l'est et ceux du midi de la France, quelle profonde différence ! L'idée première des uns est simple et grave, l'exécution en est solide et très-franche. Ainsi nous voyons un vase antique de porphyre formant le corps d'un aigle dont l'orfévre lorrain dessine, modèle, exécute énergiquement la tête, les ailes et les pattes nerveuses. Ce n'est pas là une œuvre de décadence, car l'on n'y reconnaît aucune imitation ; c'est un essai franc, une inspiration dégagée de toutes réminiscences, une tentative dans une voie nouvelle, et cette voie conduit à notre art national du XIIIe siècle. La même originalité n'existe pas dans les reliquaires de Conques. Prenons pour exemple la lanterne de Saint-Vincent ; je transcris la description de M. Darcel, qui nous la fait presque voir :

« ...Un dôme côtelé que soutiennent huit colonnes ou plutôt huit pilastres légèrement arrondis ; ceux-ci reposent sur un socle qui, carré à la partie inférieure, passe à l'octogone au moyen de plans qui coupent en biseau ses arêtes. »

Et plus loin l'auteur ajoute :

« Le reliquaire de Bégon, plus curieux que beau, quoiqu'il affecte une lointaine

ressemblance avec le monument choragique de Lysicrate à Athènes, nous offre un exemple d'un travail byzantin exécuté en France. » — Pour moi, j'y verrais plutôt un exemple de la persistance du goût emprunté à l'antiquité grecque et introduit par la conquête romaine dans les contrées méridionales de la France. Il s'y est conservé plus longtemps que dans nos provinces centrales, et surtout dans la région de l'Est. J'insiste sur cette remarque parce que je crois plus à l'influence continue d'une civilisation puissante qui s'est étendue sur le monde entier et à l'altération simultanée, entre des con-



trées diverses, des types qui en dérivent, qu'à des enseignements partiels parvenus de Byzance par la voie des échanges alors fort limités, ou par des déplacements d'ouvriers plus limités encore.

Je ne poursuivrai pas l'examen de toutes les œuvres d'orfévrerie dessinées et décrites par M. Darcel; il vaudra mieux les étudier dans son livre. Les planches sont au nombre de quinze, et des gravures sur bois accompagnent le texte; l'on peut apprécier le mérite de toutes par la perfection de celles qui sont mises ici sous les yeux du lecteur.

H. BARBET DE JOUY.

Notice sur un Coffret d'argent exécuté pour Frantz de Sickingen, *par* M. A. Chabouillet, *conservateur du Cabinet des médailles et antiques; in-8° de* 39 *pages avec* 2 *planches. — Paris,* Didier et Ce; 1861.

Le second étage du Cabinet des médailles et antiques, à la Bibliothèque, renferme un musée fort riche en objets de toute espèce, qui n'est point public et qui est même presque inconnu. L'exiguïté et la disposition des lieux empêchent qu'il ne soit livré aux simples curieux; mais il est facile à ceux qui connaissent son existence d'obtenir de le visiter.

Espérons que dans les bâtiments fort laids, et décorés de trophées militaires, on ne sait trop pourquoi, que l'on est en train de bâtir sur la rue Richelieu, on trouvera la place d'exposer les monuments de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance que possède le Cabinet des médailles et antiques. En publiant aujourd'hui le coffret d'argent qui fait partie de ces richesses inconnues, M. Chabouillet nous semble avoir fait la promesse implicite qu'il en serait ainsi.

Nous le remercions donc de nous faire connaître le coffret d'argent que posséda Frantz de Sickingen, autant pour ce qu'il nous promet dans l'avenir que pour l'excellente notice dont ce bijou a été le prétexte. La plus grande place et la meilleure, dans la notice qui nous intéresse, est occupée par le récit de la vie aventureuse du chevaleresque jeune homme qui, à l'aurore des temps modernes, se faisait proclamer comme *le protecteur de la justice,* et prenait le parti des opprimés contre leurs oppresseurs, quelque puissants que fussent ces derniers. Mis au ban de l'empire par Maximilien, et guerroyant contre les ducs de Bavière, contre la ville de Worms, contre celle de Metz, allié de François I[er], puis protecteur de Charles-Quint lors de son élection à l'empire, tué enfin dans sa lutte suprême contre le puissant évêque-électeur de Mayence, Frantz de Sickingen nous fait songer au héros de Schiller, *le brigand* Charles de Moor.

Quant au coffret qui nous a valu cet émouvant récit, c'est une boîte ronde en argent, ornée sur son couvercle et sur ses flancs de bas-reliefs repoussés et ciselés dans le métal. Le centre du couvercle représente l'*impresa* du *protecteur de la justice,* saint Michel tenant en main les balances de la justice divine et terrassant le démon. Tout autour sont distribués six reliefs dont les sujets sont tirés au hasard de l'histoire ancienne et de celle de la Bible. Sur les flancs, ce sont des sujets de chasse, de plaisir et de guerre. Là des bannières sont chargées des cinq besants de Frantz de Sickingen. Toute cette œuvre est de travail allemand, et M. Chabouillet la croit de la fin du XV[e] siècle ou des toutes premières années du XVI[e]. Nous ne saurions tout à fait partager son opinion. Si le mariage de Frantz en 1499, si sa promotion à la chevalerie en 1502 semblent avoir pu motiver la fabrication de cette boîte, le style du dessin et le costume des personnages nous paraissent d'un certain nombre d'années postérieurs. Frantz de Sickingen étant mort en 1523, il existe un assez grand nombre d'années et de faits pour expliquer la possession de ce coffret par le maître de l'*Hôtellerie de la justice* (c'est ainsi qu'il appelait la forteresse d'Ebernburg) et pour justifier le style avancé des scènes qui le décorent.

L'histoire iconographique de Frantz de Sickingen, celle de ce coffret, épave échappée au creuset révolutionnaire, complètent cette notice remplie de faits présentés avec talent et racontés avec cette émotion dont il est impossible de se défendre en songeant à cette figure originale et héroïque de l'ami de Gœtz de Berlichingen.

Et cependant aucune biographie française n'en avait jusqu'à ces derniers temps esquissé les traits. A. D.

EXPOSITION DU CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE

Une exposition intéressante a eu lieu, le mois dernier, au Cercle de la rue de Choiseul. Des tableaux bien choisis, des bronzes, quelques statues, y ont été réunis, sous une lumière discrète, par les soins d'une commission spéciale que présidait M. Maurice Cottier, et qui avait eu tout d'abord la bonne pensée de s'adjoindre M. Francis Petit. Les artistes qui font partie du Cercle ont naturellement pris la chose à cœur; des amateurs intelligents ont prêté les meilleures pages de leur galerie, et, grâce à ces efforts associés, l'exposition avait été improvisée en quelques jours. La *Gazette des Beaux-Arts* y a rencontré des peintures dont elle doit dire un mot.

Des trois tableaux exposés par M. Meissonier (*le Corps de garde, une Lecture chez Diderot* et *le Capitaine*), le dernier est de beaucoup le plus intéressant. On y voit un élégant officier qui, vêtu du costume militaire du XVII[e] siècle, descend, dans une attitude pleine à la fois de familiarité et de crânerie, les marches d'un escalier seigneurial. L'exécution ici est des plus fines, et, chose excellente, M. Meissonier a su sacrifier les fonds pour faire valoir son petit personnage; il a donné à son *Capitaine* l'intérêt pittoresque qu'il doit avoir, en le détachant avec esprit sur la tonalité grise des murailles et de l'escalier.

Le tableau de M. Fromentin est un de ces souvenirs d'Algérie que l'artiste a rapportés d'un voyage doublement utile, puisque nous lui devons à la fois un écrivain et un peintre. Le crépuscule envahit déjà la plaine : les Arabes vont se mettre à l'abri sous leurs tentes, et des feux lointains scintillent à l'horizon voilé. Une femme, une esclave, prend soin de deux chevaux, et, avant de les faire rentrer à l'écurie, elle frotte de sa main brune leur peau luisante et souple. Tout est baigné d'une ombre discrète et lumineuse encore, et les tons, à cette heure indécise, perdent leur vivacité locale pour se fondre dans la grande harmonie du soir. Ce tableau, d'une observation si exacte pour la lumière et d'une finesse de dessin si précise, restera parmi les œuvres les plus réussies de M. Fromentin : il exprime à merveille et il condense les mérites de sa nouvelle manière, je veux dire de celle qui préfère la délicatesse à la force, et subordonne ce qui est robuste à ce qui est exquis.

Des portraits de M. Ricard, toujours curieux pour la recherche du ton, mais d'un dessin très-arbitraire; une *Chasse au lion* de M. Delacroix, des dessins de M. Bida, deux tableaux importants de M. Leys (*Frans Floris et sa femme* et *le Repas de noces*) faisaient assez voir que les organisateurs de l'exposition avaient eu la main heureuse dans le choix des peintures qui décoraient la galerie de la rue de Choiseul. Mais nous devons les remercier surtout de nous avoir montré quelques aquarelles de M. Eugène Lami. Les unes représentent des scènes de *high life*, les autres, nous reportant vers les élégances passées, groupent dans les bosquets de Versailles ou dans un boudoir Louis XV des gentilshommes et des femmes en grand costume de cour. Le caprice intelligent de la gouache étincelle dans ces compositions, charmantes comme des bouquets qui auraient de l'esprit.

MM. Cabat, Rousseau, Corot, Jules Dupré et Troyon — cinq maîtres, s'il vous plaît! — représentaient le paysage. *Le Lac de Narni* de M. Cabat s'était fait un peu oublier

depuis la vente du duc d'Orléans, où il eut un si vif succès auprès de tous ceux qui aiment la poésie des horizons sévères, les grandes attitudes des arbres penchés, la sérénité pénétrante des campagnes silencieuses. La *Vache* de M. Corot — silhouette brune sur l'eau miroitante d'un lac où se reflète le dernier rayon du soir — est un des plus fins tableaux du maître; M. Troyon, qui n'a pas ces délicatesses, a pourtant sa valeur et sa personnalité; M. Rousseau, qui varie ses méthodes au gré de ses inspirations changeantes, montrait de vigoureuses verdures ou de blondes perspectives; et M. Jules Dupré, quelquefois inégal, intéressant toujours, avait là un de ses chefs-d'œuvre, *la Vanne,* une toile magistrale et puissante qui fut autrefois l'honneur de la collection de M. Wertheimber, et qui — nous l'espérons — figurera tôt ou tard au Louvre.

Il faudrait citer encore les tableaux de MM. Diaz, Ziem et J.-F. Millet, et les aquarelles de M. Isabey, simples notes prises au bord de la mer, et qui, par la franchise de l'accent, valent autant que bien des peintures. Mais le peu que nous avons dit doit suffire : le Cercle de la rue de Choiseul se propose, assure-t-on, de renouveler, de temps à autre, ces expositions intimes. C'est une excellente pensée. Il est bon que l'art se mêle à toutes les choses de la vie, et qu'on puisse, entre la partie d'échecs et le dîner, donner un quart d'heure à l'idéal. R. V.

Le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* était sous presse, lorsque le *Moniteur* annonça la promotion de M. Ingres à la dignité de sénateur. En enregistrant aujourd'hui ce fait, nous ne pensons point l'apprendre à nos lecteurs, mais nous voulons exprimer hautement la joie que nous a causée cette nomination qui honore la peinture dans son plus digne représentant. Avant d'occuper le rang, maintenant incontesté, qu'il tient dans notre école, M. Ingres a eu longtemps à supporter de cruelles privations, à surmonter d'amers dégoûts, à affronter bien des critiques malveillantes, mais toujours il a été supérieur à sa fortune, et jamais il n'a songé à capter la faveur publique en flattant les caprices de la mode et les goûts d'un jour. Aussi ses succès sont-ils de ceux qui n'ont rien à redouter du temps. « En attribuant, disait naguère un de nos critiques les plus autorisés, M. Henri Delaborde, en attribuant à M. Ingres les mêmes droits qu'aux artistes souverains, en se prononçant hautement sur ses titres, l'opinion n'a à craindre ni méprise dans le présent, ni démenti dans l'avenir. Elle ne fera que pressentir ainsi les jugements de l'histoire, qu'anticiper, sans usurpation d'aucune sorte, sur la gloire promise à ses œuvres et à son nom, et, comme dit La Bruyère à propos d'un de ses contemporains, que parler d'avance le langage de la postérité. »

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

EXPOSITION DE LONDRES

PEINTURE ET SCULPTURE

I

ÉCOLE ANGLAISE



L'Angleterre touche cette fois au résultat qu'elle a si longtemps rêvé. Elle se savait admirée et enviée pour toutes les nobles qualités qui l'ont faite si grande dans la politique, dans le commerce, dans l'industrie, mais il manquait quelque chose à sa joie, car la vieille Europe persistait à lui refuser le génie des arts. On doutait de l'existence de son école nationale, elle le voyait, et elle en souffrait. Contesté sur un point qui le blessait si fort dans ses ambitions et dans la juste conscience de sa valeur, ce fier pays n'a rien négligé pour affirmer aux yeux du monde sa richesse et son droit. L'exposition de Manchester, où tant de splendeurs avaient été réunies, fut dans ce sens une tentative héroïque; mais elle n'a réussi qu'à

moitié, la critique étant paresseuse et la routine toute-puissante. Il a donc fallu recommencer l'épreuve : aussi, dès qu'on a songé sérieusement à l'exhibition internationale, la pensée de montrer, en ce grand concours, les chefs-d'œuvre de la peinture anglaise, s'est imposée aux organisateurs de la fête avec une autorité invincible. Si la réalisation de ce projet a coûté quelque effort, que chacun se repose dans le succès commun. Le résultat est éclatant : Londres édifiera les retardataires que Manchester n'a pas convaincus ; car, il n'en faut plus douter aujourd'hui, nos musées et nos livres sont incomplets, nos préjugés sont absurdes, notre éducation est à refaire : il y a une école anglaise.

Cette révélation n'est pas nouvelle pour nous. Toutes réserves faites sur les qualités grandioses qui manquent à l'art de nos voisins, nous étions gagné par avance à la cause que les organisateurs de l'exposition ont prise en main, et *l'Artiste* et la *Revue française* ont reçu jadis sur ce point nos premières confidences. Nous sommes trop compromis pour reculer désormais ; nous n'en avons d'ailleurs nulle envie. Le lecteur nous permettra donc de commencer le compte rendu de l'exposition de Londres par l'examen des œuvres des maîtres anglais ; car, malgré la France et malgré la Belgique, qui toutes deux y jouent fort bien leur rôle, c'est dans le département de l'Angleterre que se donne aujourd'hui le spectacle intéressant, c'est là qu'est la vraie leçon. On sait du reste qu'au palais de Kensington les Anglais se sont parfaitement souvenus qu'ils étaient chez eux : ils se sont fait une place superbe, et ils ont pu ainsi raconter l'histoire de leur école depuis le commencement du XVIIIe siècle jusqu'aux plus récents essais des préraphaélites. Ne nous en plaignons pas. A ceux qui veulent nous instruire, nous devons d'abord un remercîment, — sauf à discuter après.

Mais, dira-t-on, puisque les Anglais sont entrés si résolûment dans le champ du passé, pourquoi n'ont-ils pas été plus rétrospectifs encore ? Pourquoi leur exposition, supprimant les origines et éliminant deux siècles, ne commence-t-elle qu'avec Hogarth ? Le lecteur a déjà répondu. C'est qu'en effet l'école anglaise ne remonte pas au delà. Certes on a fait de la peinture en Angleterre avant 1720, mais l'art national n'existait pas ; l'imitation des écoles étrangères demeurait la règle commune, l'accent local était encore à trouver. Et comme cette histoire de la peinture avant Hogarth vaut la peine d'être racontée[1], nous essayerons, sous forme de préface, d'en marquer ici les dates principales.

1. Jusqu'à présent, les écrivains français se sont très-peu occupés de l'école anglaise ; mais cette longue injustice sera prochainement réparée. Les éditeurs de l'*Histoire des peintres* ont compris qu'il manquerait quelque chose à leur beau livre si

Le peu qu'on sait des commencements de la peinture en Angleterre démontre qu'elle ne s'y est point développée spontanément, et que, pareille à un arbuste exotique transplanté dans un sol ingrat, elle a eu toutes les peines du monde à y prendre racine et à fleurir. Sans remonter au moyen âge, dont l'histoire n'est pas encore faite, nous voyons, dès la fin du xv[e] siècle et à l'époque où la Renaissance épand partout les clartés de la grande aurore, des artistes étrangers appelés à Londres par les rois et par les nobles. Jean de Mabuse y travaillait sous Henri VII, et cet ouvrier de la première heure créa ainsi entre l'Angleterre et les Flandres un courant d'idées qui ne s'est presque jamais complétement interrompu. Plus tard, on voit arriver le grand Holbein, qui a touché en maître à tous les arts, et dont l'influence dépassa les limites du siècle. Il fut suivi de l'excellent portraitiste Josse van Cleef, d'Antoine More, de quelques imitateurs de Franz Floris, et notamment de Lucas de Heere. L'Italien Zucchero, qui fut appelé à Londres sous la reine Élisabeth (1574), n'était pas homme à lutter contre les influences flamandes déjà toutes-puissantes dans le pays, et, oubliant assez vite ses origines, il entra dans le courant. Or, le talent principal, la préoccupation première des maîtres que l'Angleterre employait à cette date, c'était le portrait. L'heure de l'idéal n'est pas venue encore pour cette école sincère qui, éprise avant tout de la vérité, se contente de reproduire naïvement, patiemment, les traits de la personne humaine. Les galeries de Windsor et de Hampton-Court ont conservé un certain nombre de ces effigies qui, indépendamment de leur intérêt historique, nous fournissent des données irrécusables sur l'état de la peinture sous le règne de Henri VIII et de ses enfants. C'est à cette consciencieuse école qu'appartient le peintre brugeois Marc Garrard (1561-1635) qui, dans ses pâles portraits d'Élisabeth, ne dissimule aucune laideur et poursuit la ressemblance jusque dans le dessin d'une agrafe, jusque dans la découpure d'une dentelle. Ce principe d'imitation inspira également les miniaturistes de la savante reine, Nicolas Hilliard (1547-1619) et Isaac Oliver (1556?-1617). L'exposition de curiosités récemment ouverte au musée de Kensington montre de ces deux maîtres, que la France connaît à peine, de petits chefs-d'œuvre de patience et de finesse.

Sous le règne de Jacques I[er], la peinture ne subit que des modifications insensibles; le mouvement vint encore de l'étranger, et le Fla-

l'école qui a donné au monde Reynolds, Gainsborough et Constable n'y était pas dignement représentée. L'œuvre est aujourd'hui en bon chemin, et, lorsque les dernières livraisons auront paru, la *Gazette des Beaux-Arts* ne manquera pas de rendre justice au travail de M. W. Bürger et de ses collaborateurs.

mand Paul van Somer fut le portraitiste à la mode. Van Somer, qui est mort en 1621, est tout à fait le contemporain et l'équivalent de François Porbus le jeune; c'est dire que l'exactitude est le rêve de son pinceau, plus loyal que brave, et que l'art, à cette époque intermédiaire, conserve encore une sincérité timide.

Toutefois, une révolution radicale allait s'accomplir dans les allures et dans les procédés de la peinture en Angleterre. Charles Ier, qui avait appris à dessiner dans sa jeunesse et à qui les questions d'art inspiraient une sollicitude réelle, fut le promoteur de ce mouvement qui sans doute se serait produit sans lui, mais qui lui dut d'éclater plus tôt et dans des conditions meilleures. Il ne négligea rien pour appeler à Londres les plus grands artistes des Pays-Bas. Rubens arriva en 1629 et fit merveille; Van Dyck, qui avait déjà visité l'Angleterre, y revint peu après, et, sauf une courte excursion sur le continent, il demeura neuf ans à Londres, de 1632 jusqu'à sa mort, en 1641. Diepenbeke et d'autres Flamands suivirent son exemple. C'est une invasion de coloristes. Grâce à ces maîtres, les murailles de Whitehall se couvrent de peintures éclatantes, leçons glorieuses données à tous ceux qui savent les comprendre. Bientôt les ambitions sont surexcitées; les vastes compositions empruntées à la mythologie et à l'histoire tentent les pinceaux timides qui jusqu'alors se contentaient d'aborder le portrait, et, en même temps, sous l'influence des artistes que nous avons nommés, l'école anglaise commence à aimer la couleur, à chercher la lumière et à peindre librement, largement, à la flamande.

Nous ne saurions trop insister sur l'importance de ce mouvement suscité, nous l'avons dit, par Rubens et par Van Dyck, et qui, quoique entravé de temps à autre par des influences contraires, a duré pendant tant d'années vivace et persistant. C'est là et non pas ailleurs qu'il faut chercher le principe qui, dans son ensemble, domine l'histoire de la peinture anglaise. Les élégances de Van Dyck et les grandes allures qu'il avait su donner à ses personnages exercèrent sur les contemporains une séduction si irrésistible, que des étrangers eux-mêmes, de lourds Allemands, comme le Westphalien Pierre Lély, se trouvèrent transfigurés par la grâce : c'est sous cette influence heureuse que grandirent les premiers peintres anglais dignes de ce nom.

Trois maîtres, Jamesone, Gandy et Dobson, passent pour avoir profité surtout des leçons du peintre flamand. Nous ne sommes pas en mesure de juger du mérite des deux premiers. George Jamesone, né à Aberdeen en 1586 et mort à Édimbourg en 1644, est considéré comme le Van Dyck écossais; mais ses œuvres sont demeurées dans son pays, et Manchester



ne nous ayant rien montré de sa main, nous sommes obligés de nous en rapporter sur son compte à Horace Walpole et à Allan Cunningham. James Gandy, qui passa sa vie en Irlande, nous est également inconnu; mais nous avons vu d'excellentes peintures de William Dobson (1610-1646). Pour peu que nous interrogions nos souvenirs de Manchester, nous voyons briller une toile rayonnante de lumière et de vie, triple portrait où Dobson s'est peint lui-même en compagnie de sir Charles Cotterell et de Balthazar Gerbier. Ce beau tableau, qui appartient au duc de Northumberland, est digne d'être placé à côté d'un Van Dyck, pour le caractère sérieux des têtes pensives, l'éclat vivace des chairs, la libre élégance des draperies, l'audace savante de l'exécution. Dobson était tout à fait dans les bonnes grâces de Charles Ier qui, par une inexplicable fantaisie, l'avait surnommé le Tintoret anglais, ce qui, soit dit en passant, ne donne qu'une médiocre idée du sens critique du roi. Dobson fut attaché à la personne de Charles Ier, et il eut l'honneur — car il ne faut pas se méprendre sur le mot — d'être nommé *groom* du cabinet privé. L'imitateur de Van Dyck ne s'est pas borné d'ailleurs à faire des portraits : il a touché à la grande peinture. On cite de lui une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, et *la Femme adultère*, qui a longtemps décoré la résidence du comte d'Arundel, à Albury. A vrai dire, ces tableaux conservaient toujours un caractère épisodique, Dobson ne négligeant jamais l'occasion de donner les traits de ses amis aux personnages de l'histoire ou de l'Évangile qu'il mettait en scène. Il reste de lui, dans les châteaux aristocratiques de l'Angleterre, de grands portraits composés avec esprit : chevaliers en armures à qui un écuyer présente un casque ou une épée, poëtes et philosophes causant familièrement le verre à la main. S'il avait produit davantage, s'il n'était pas mort à trente-six ans, harcelé par d'impitoyables créanciers, si, surtout, quelques-uns de ses portraits avaient passé le détroit, William Dobson aurait pu se faire une meilleure renommée.

Ainsi,— car nous pourrions citer encore Robert Walker, le peintre de Cromwell, et quelques imitateurs du chevalier Lély, — un rapide coup d'œil sur l'art en Angleterre, depuis le règne de Henri VIII jusqu'à celui de Charles II, ne nous montre à peu près que des portraitistes. En effet, la grande peinture religieuse — c'est presque une banalité de le redire — ne pouvait guère avoir de raison d'être dans un pays où le catholicisme avait eu les aventures que l'on sait; mais il restait à l'Angleterre la représentation des scènes de l'histoire et surtout les sujets de la mythologie qui, à cette époque, très-académique déjà, tenait tant de place dans les inspirations de ses poëtes. Un rhétoricien, Isaac Fuller, importa, vers la fin du règne de Charles Ier, le goût des allégories et des mensonges. Le

développement de son talent s'explique par des influences étrangères. Fuller avait voyagé; il était longtemps resté en France dans l'atelier de François Perrier. Sa manière, voisine de celle des maîtres que nous admirions sous Louis XIII, correspond aux exagérations malsaines de l'Italie en décadence. Il aimait les attitudes tourmentées, il accusait le relief des formes, il se plaisait aux décorations compliquées. Lorsque la mode vint à Londres de peindre les murailles des tavernes, Isaac fut très-employé; il y fit sourire des mythologies peu vêtues, Vénus et Cupidon endormis, Silène enivré, Apollon et les Muses; il les traita, il est vrai, d'un pinceau un peu rude et dans un goût maladroitement violent. Ce rapide improvisateur, dont les œuvres sont aujourd'hui fort rares, mourut en 1672.

A la même époque, et fidèle aux mêmes influences, vécut Robert Straeter (1624-1680). Les peintures du théâtre d'Oxford lui méritèrent, en ces temps troublés, une réputation considérable; que dire des poëtes qui, abusant des libertés permises, se sont compromis au point de comparer Straeter à Michel-Ange?

Il n'est que trop évident qu'à ce moment de la domination des Stuarts, la peinture anglaise est dans une mauvaise voie. « A la fin du règne de Charles II, dit Macaulay, nous n'avions pas un seul peintre dont on se rappelle aujourd'hui le nom[1]. » Le roi voulut porter remède à la situation de l'école qui, avant de s'être affirmée, menaçait déjà de périr. Mais l'expédient auquel il eut recours eut pour résultat d'activer la décadence commencée. Il demanda à l'Italie des inspirations qu'elle n'était guère en mesure de donner. A défaut des maîtres qu'elle n'avait plus, elle lui envoya Benedetto Gennari et Antonio Verrio. Gennari, qui était le neveu du Guerchin, travailla d'abord à Windsor; Jacques II l'employa ensuite et lui fit faire diverses peintures religieuses pour la chapelle de Whitehall. C'est Benedetto Gennari qui introduisit à Londres l'élément bolonais et qui, à ces amoureux de la lumière, essaya de faire aimer les ombres noires. Pendant ce temps, le Napolitain Antonio Verrio, artiste nomade qui n'avait réussi nulle part, vint s'établir en Angleterre (vers 1671) et déshonorer les murailles des résidences royales de ses brutales enluminures. Bien que quelques-uns de ses ouvrages aient péri, il en reste assez pour lui mériter le mépris des gens de bien. L'autre jour encore, nous regardions le plafond du grand escalier de Hampton-Court, et nous nous disions qu'il faut avoir voué d'extrêmes tendresses à la mythologie pour la pouvoir supporter dans les compositions amphigouriques de Verrio. Sans insister sur

1. *Histoire d'Angleterre depuis l'avénement de Jacques II,* t. I, p. 451.

la mollesse de son dessin banal, il faut dire que sa coloration est aigre et dure, et que de pareilles leçons donnaient un cruel démenti à celles qui se dégageaient des œuvres harmonieuses de Rubens et de Van Dyck.

Mais, à cette date où le XVII[e] siècle allait finir et où Guillaume III avait remplacé Jacques II, il n'était plus question des grands coloristes de la Flandre. L'art, sans sincérité et sans caractère, se perdait sous la main des Bolonais et des Napolitains. Pour achever la ruine de l'école, il ne manquait plus que quelques Français : la révocation de l'édit de Nantes et l'expulsion des protestants conduisirent à Londres un certain nombre de nos compatriotes; d'autres, exilés volontaires, les y suivirent. Nicolas Heude, qui était en vérité un assez triste peintre, s'associa à Verrio; Louis Laguerre, que nous connaissons à peine, mais qui avait appris son métier dans l'atelier de Lebrun et qui eut l'honneur d'être célébré par Pope, arriva en Angleterre en 1683, et il peignit pour Guillaume III, pour lord Exeter, pour le duc de Marlborough, pour les plus grands personnages du royaume, de vastes plafonds tout chargés d'allégories qui, dans la pensée de l'ambitieux artiste, devaient pour le moins égaler les décorations de Versailles. Enfin, — car il faut abréger ce dénombrement douloureux, — Lafosse fut appelé à Londres en 1690, et, pendant deux ans, il y fut employé à décorer la résidence de lord Montagu, ancien ambassadeur d'Angleterre à Paris. Toute une colonie d'artistes français : Rousseau, Baptiste, Parmentier, lui vint en aide dans ce grand travail.

Nulle trace d'art anglais pendant cette période. L'artiste dont la bruyante personnalité suffit presque seule à remplir alors la scène, sir James Thornhill (1676-1734), s'est formé sous ces influences étrangères, et, à parler franchement, on ne peut guère voir en lui qu'un maniériste de la pire espèce. Mais, au temps de la reine Anne, on n'en jugeait point ainsi, et Thornhill eut toutes les prospérités, il mérita toutes les gloires: il représenta sa ville natale au Parlement; Young, poëte mélancolique, mais peu connaisseur, le désigna publiquement comme l'héritier de Raphaël; enfin Thornhill eut, sans trop le vouloir, le suprême honneur d'être le beau-père de Hogarth.

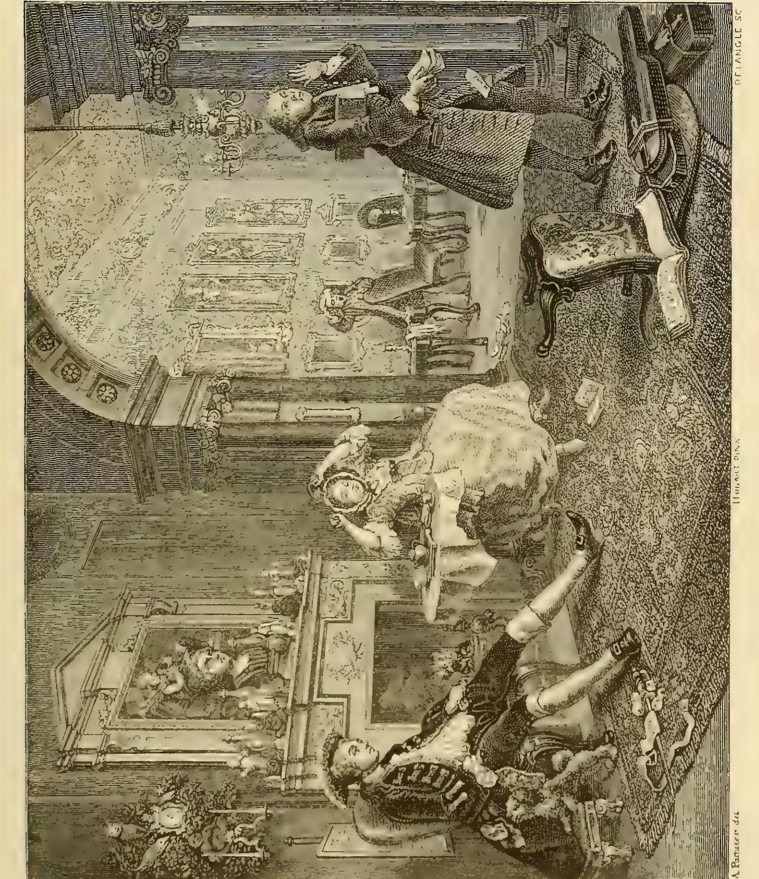
Les peintures monochromes du dôme de Saint-Paul et le plafond de la grande salle de Greenwich sont les œuvres principales de sir James Thornhill. Ces peintures s'expliquent très-bien par l'éducation que l'artiste s'était faite; ses ambitions avaient d'abord été des plus honorables, mais telle est, en matière d'art, la puissance du milieu contemporain, qu'après avoir copié de son mieux les splendides cartons de Raphaël à Hampton-Court, Thornhill fit de la peinture déclamatoire, comme un élève de l'école de Versailles. Les fresques de Greenwich ont été com-

mencées en 1707 : c'est le temps où, chez nous, les Boullogne et leurs amis achèvent les chapelles des Invalides : Thornhill était digne de leur être associé. Il a de la verve, du mouvement, mais aucun style, et il peint dans cette coloration, alors si chère à nos maîtres, où les jaunes se mêlent aux bruns, où dominent lourdement les tons roux. Imaginez une sorte de Jouvenet brouillé avec du Lafosse, et vous connaîtrez Thornhill.

Mais, nous l'avons dit, cet art solennel et académique avant l'heure n'était pas le moins du monde dans le tempérament du pays. Pendant que Thornhill et ses adhérents cherchaient la majesté dans l'enflure, un jeune graveur, très-anglais par ses origines et par son caractère, allait trouver l'art national que ses compatriotes attendaient depuis si longtemps. De même qu'en France notre Watteau éclata, souriant et inspiré, au milieu de l'immense ennui des dernières années du règne de Louis XIV, de même en Angleterre, pendant que les peintres prétentieux de la reine Anne combinaient leurs pesantes mythologies, on entendit tout à coup retentir le joyeux éclat de rire de William Hogarth (1697-1764).

Hogarth est le premier qui ait fait de la peinture anglaise. Et, ainsi que nous le disions au début de ce travail, les organisateurs de l'exposition de Londres l'ont bien compris, puisque le nom du grand humoriste est le premier qui se lise sur le catalogue. Désormais, nous n'aurons pas à chercher dans Horace Walpole les jalons principaux de l'histoire de l'art en Angleterre; le palais de Kensington, où nous entrons enfin, après de trop longs préliminaires, peut suffire à notre étude, et nous montrer, mieux que le livre le mieux fait, les efforts inégaux, mais si souvent heureux, des peintres anglais. Notre marche est donc toute tracée, et comme les tableaux ont été disposés dans un ordre à peu près chronologique, nous n'avons plus qu'à aller droit devant nous en proférant le cri sauveur : *All right*.

Les Hogarth réunis à l'exposition sont d'un vif intérêt, même pour ceux qui connaissent ce moqueur sentimental. Nous avons là *les Aventures du libertin*, *le Mariage à la mode*, deux scènes de *la Vie de la courtisane*, *les Élections*, *les Actrices ambulantes*, et divers autres tableaux, portraits, *conversations*, paysages. Car Hogarth a touché à tout. Ce fut même là son imprudence. Il est fâcheux que, pour nous édifier complétement sur les mérites du maître, on n'ait pas songé à réunir à ses peintures satiriques un ou deux de ses tableaux d'histoire ou de sainteté. On sait qu'il avait peint pour l'hôpital des Enfants trouvés *la Fille de Pharaon recueillant Moïse sur le Nil*; et on cite aussi de lui *le Bon Samaritain*, *l'Ascension de Jésus-Christ*, et quelques autres tableaux religieux qui étaient autrefois dans une église de Bristol, et qui peut-être y sont



APRÈS LE MARIAGE

(D'après Hogarth)

encore. Mais les Anglais le reconnaissent eux-mêmes, ce n'est pas dans le genre héroïque que William Hogarth a brillé. Peintre d'histoire, il n'est guère plus sérieux que Highmore et que le révérend James Wills, qui avaient travaillé avec lui aux peintures de *Foundling Hospital*, et dont la renommée a péri. Ce qui fait le fond de sa nature, ce n'est pas le lyrisme, c'est la malice, mais une malice douce et consolante. Walpole prétend reconnaître sur les lèvres de Hogarth un reflet du sourire de Socrate, c'est-à-dire de ce sourire qui mêle la bienveillance à l'ironie et qui châtie en pardonnant.

Donc, ceci n'est pas contesté, Hogarth est un moraliste aux inventions ingénieuses, il raconte à merveille, il arrive aux choses honnêtes sans avoir à traverser, comme tant d'autres, les choses ennuyeuses, il rit franchement de ce bon rire de l'honnête homme qui assiste, spectateur amusé, aux péripéties changeantes de la comédie éternelle. *Le Mariage à la mode, la Vie du libertin, les Élections* sont des scènes qui, prises sur le vif, en disent très-long sur les mœurs anglaises au XVIII[e] siècle, et qui, sous ce rapport, touchent de près à l'histoire. Mais ce charmant conteur est-il un peintre? Là est la question.

Hogarth, considéré comme artiste, avait reçu une assez pauvre éducation : on l'avait placé chez un orfévre qui l'employait à graver sur de la vaisselle des chiffres et des armoiries; son talent, très-instinctif, se développa presque sans guide, au milieu des dangereux exemples que lui donnaient les peintres de la reine Anne, et notamment son futur beau-père, sir James Thornhill. L'école anglaise peignait alors avec une solennelle lourdeur des tableaux où manquaient le coloris, la vérité, la grâce, et surtout l'esprit. Hogarth, si vif dans ses intentions comiques, si ingénieux dans l'observation morale, conserva toujours un pinceau un peu empêché. Ah! s'il avait peint comme Ostade, ou seulement comme Jean Steen!... Mais la main, chez Hogarth, n'a jamais été aussi agile que l'intelligence, et chez lui le dessinateur et le coloriste ont toujours montré plus de bonne volonté que de finesse. Toutefois le grand portrait du capitaine Thomas Coram, quoique un peu exagéré dans ses tons rouges, est une peinture chaude et vivante; l'esquisse d'une tête de jeune fille, curieuse parce qu'elle nous initie aux procédés du peintre, a de la franchise et de l'accent; et le *Départ des Gardes pour Finchley* serait une composition des plus spirituelles, si elle n'était peinte d'un pinceau un peu grossier. Les scènes comiques ou sentimentales de Hogarth, comme les quatre tableaux sur *les Élections*, les deux pages de *la Vie de la Courtisane* (ce sont les seules qui nous restent, les autres chapitres du roman ayant péri dans un incendie), et *les Aventures du*

Libertin, se détachent d'ordinaire sur des fonds noirâtres et lourds; les personnages sont presque noyés dans des teintes opaques, et leurs brillants costumes y disparaissent à demi comme des pierreries dans de la boue.

Je dois pourtant faire une exception pour quelques-uns des tableaux du *Mariage à la mode*, ce charmant poëme d'ironie et de sentiment que Hogarth écrivit en ses meilleurs jours. Il est surtout dans cette série une scène où le peintre est presque à la hauteur du romancier: *Shortly after the marriage*, c'est ainsi qu'elle s'intitule en anglais. Le jeune gentilhomme a épousé la fille du marchand; mais, la faute à peine commise, les deux imprudents se trouvent en face d'un ennemi qu'ils n'avaient pas prévu, l'ennui, un ennui profond, incommensurable, éternel. Ils sont assis l'un et l'autre, chacun d'un côté de la cheminée, dans un appartement meublé avec toutes les élégances du XVIIIe siècle. Ce salon aux boiseries délicatement sculptées, aux murailles richement décorées, et qui pouvait être un nid charmant pour l'amour, est devenu une succursale du bagne où les deux forçats du mariage traînent douloureusement leur chaîne. Le mari s'est laissé choir sur un fauteuil, et son attitude alanguie, ses mains désespérément plongées dans ses poches, son regard fixement tendu vers les plus tristes horizons, disent assez qu'il a la conscience de sa misère, et qu'il se sent condamné à vie. La jeune femme, nature plus nerveuse, mêle à sa mélancolie une certaine irritation; son bâillement est fait d'ennui et de colère, elle étire ses bras, mais en fermant les poings. Un vieux serviteur, qui s'était fait une autre idée du mariage, sort du salon, tout attristé de ce navrant spectacle. Et tout cela est indiqué, non pas à la manière de Greuze, qui en un pareil sujet aurait joué au mélodrame et à la vertu, mais simplement, avec un grand sens, une connaissance profonde du cœur. En même temps, et c'est là que nous voulions en venir, la scène est vraiment très-bien peinte. Les deux figures se détachent en notes vigoureuses sur un fond clair, où s'emmêlent dans une parfaite harmonie les gris dorés, les jaunes pâles, les blancs doucement rompus. On songe à Chardin devant ce charmant tableau. Les détails, plus finement touchés qu'à l'ordinaire, sont traités avec un soin presque délicat. Pourquoi Hogarth n'a-t-il pas su toujours mettre ainsi le pinceau de l'artiste au service de l'esprit du conteur?

Hogarth ne laissa pas d'héritier : sans doute les caricaturistes qui, après sa mort, égayèrent le XVIIIe siècle, procèdent de lui comme d'un ancêtre glorieux; mais aucun peintre n'obéit directement à son influence. L'éclat de rire de Hogarth n'en avait pas moins ébranlé jusqu'en ses derniers fondements les lourdes murailles de la Jéricho académique; la place

était faite pour l'art libre; l'école anglaise était affranchie. Les premiers qui passèrent par la brèche furent des portraitistes, et notamment Reynolds, dont l'exposition du palais de Kensington nous permet d'apprécier le mâle talent.

Joshua Reynolds (Plympton, 1723; Londres, 1792) fut élève d'un peintre assez habile, Thomas Hudson. Mais, pour peu qu'on se rappelle une œuvre de ce dernier, par exemple le portrait du révérend *Charles Hawtrey*, conservé au collége d'Eton, on est en droit d'assurer que Reynolds puisa les éléments de sa manière bien moins dans les leçons de son maître que dans l'effort personnel de sa propre originalité. La théorie, inutile à plusieurs, lui fut d'un grand secours, car il était de ceux en qui l'incubation de la pensée féconde les moindres germes : l'étude du traité de Richardson sur la peinture commença l'éducation de Reynolds; des voyages intelligents l'achevèrent. En 1749, il partit pour l'Italie, où il demeura trois ans, et il n'est pas inutile de rappeler qu'en revenant en Angleterre il traversa Paris. C'était en 1752. Il alla voir Boucher (il nous l'a raconté lui-même), et sans doute aussi quelques-uns des peintres de madame de Pompadour. Mais les préoccupations de son esprit étaient ailleurs. L'Italie avait fait sur lui une impression profonde; il rêvait aux splendeurs du beau style, aux magnificences de l'art grandiose. On sait que, par une éclatante contradiction, Reynolds ne sut jamais mettre d'accord ses théories et sa pratique. Pendant toute sa vie, il a prêché l'évangile de la forme, et il est resté presque exclusivement pittoresque; cette lutte est vraiment touchante, car les défaites de Reynolds valent mieux que bien des victoires. Comment ne pas aimer le grand artiste qui aspire constamment à devenir un dessinateur, et qui, dominé par une force plus puissante que sa volonté, se trouve condamné à demeurer un peintre, dans toute la rigueur, dans tout le charme du mot! La couleur et ses audaces, la fierté de la touche, les empâtements, les frottis, le ragoût, il veut tout oublier; il a sans cesse les yeux tournés vers l'Italie; mais sa nature est en révolte permanente contre son rêve, et, à l'heure même où il divinise les plus pures créations du XVIe siècle, il tient à la main ce pinceau qui mêle en une unité originale, et quelquefois sans le vouloir, les vaillantes allures de Rembrandt, de Vélasquez et de Rubens.

Comment s'opéra dans l'esprit de Reynolds ce mystérieux travail, je ne me charge point de le dire. Son œuvre me montre le résultat de cette fusion singulière : l'explique qui pourra. Reynolds fait penser aux plus grands portraitistes, et pourtant il n'a pas les hésitations d'un éclectique, la servilité d'un imitateur : loin de là, son originalité est aussi entière que sa fécondité est inépuisable. Bien qu'on ait gravé d'après lui

près de sept cents planches, une partie de son œuvre n'a pas été reproduite. Et ce grand travailleur trouvait encore le temps de présider l'Académie, de voyager, d'enseigner et d'écrire !

Nous avons au palais de Kensington d'excellents spécimens du talent de Reynolds en ses diverses manières. La *Nelly O'Brien*, de la collection de lord Hertford, n'est pas là, et il nous manque aussi *la Famille Braddyl*, *Lady Frances Cole*, la *Jeune Fille dessinant*, et tant d'autres œuvres significatives que Manchester nous a montrées jadis pour notre édification éternelle. Mais l'exposition suffit à faire apprécier à ceux qui l'ignorent le génie de cet artiste aux aspirations compliquées. Et d'abord, lorsque nous avons écrit plus haut que Reynolds est essentiellement pittoresque, cela ne veut pas dire qu'il soit tout à fait dépourvu de noblesse. Il pose au contraire son personnage tantôt avec une fierté souveraine, tantôt avec une grâce exquise, et sous ce rapport il n'est au-dessous ni de Vélasquez, ni de Van Dyck. Et quelle fantaisie dans l'arrangement de ses modèles ! *Lady Galway*, une mère jeune et rieuse, traverse le jardin en portant son enfant sur son dos; *Ketty Fischer* a pris le costume de Cléopâtre, et, pleine d'une langueur charmante, elle va, comme elle, faire fondre la perle dans une coupe d'or. Quel tableau que le portrait de la *Duchesse de Devonshire* (Georgiana Spencer), jouant avec sa petite fille ! L'aimable femme est en négligé : elle porte une robe noire, un fichu blanc, une coiffure poudrée, et sa tête se détache sur un rideau d'un rouge savamment assourdi; assise auprès de son enfant, elle fait mine de le vouloir battre, mais si gentiment que le baby répond par un sourire à la douce menace, sachant bien qu'elle va s'achever par une caresse. La petite fille est vêtue de blanc, et son frais visage abonde en lumineuses transparences, à la façon de Rubens. Rien de plus charmant que ce groupe où l'aristocratie de la femme de cour s'allie à la tendresse de la mère.

La spirituelle eau-forte que M. Flameng a gravée pour illustrer notre article donnera à nos lecteurs une idée de la fantaisie que Reynolds apporte à la composition de ses portraits. La petite princesse Sophie-Mathilde a du sang royal dans les veines; mais, oublieuse de ses grandeurs, elle est à demi couchée sur le gazon, et elle tient familièrement par le cou son camarade préféré, un beau griffon qui se laisse torturer avec complaisance. Une robe blanche nouée d'une ceinture rose, un bonnet de mousseline, composent la parure de la jeune princesse; le costume est frais, mais le teint de l'enfant l'est davantage encore, et ces joues en fleur, ces yeux d'un bleu tendre font naître aux lèvres des mères un sourire et un baiser.

Mais c'est surtout le peintre qu'il faut admirer dans Reynolds. Son pinceau, robuste et sûr, se promène avec une fierté suprême sur la toile qu'il couvre des couleurs les plus savamment opposées ou les plus délicatement rompues. Pour laisser au personnage représenté toute son importance, l'artiste néglige volontiers les accessoires, et il détache ses figures lumineuses sur des fonds vagues, intérieurs d'appartements aux perspectives estompées ou paysages chaudement remplis de feuillages roux. Quelquefois le modèle se silhouette sur un ciel d'orage d'une merveilleuse intensité de ton. Ces fonds-là sont un peu chimériques, mais Reynolds n'a nullement la prétention d'être un réaliste, et, comme tous les coloristes de race pure, il se préoccupe bien moins de l'exactitude des localités que de la grande harmonie de l'ensemble. Combien il y a à apprendre d'ailleurs dans la fréquentation d'un pareil maître! Que de hardiesse dans ce portrait du *Marquis de Hastings,* où les rouges vifs de l'habit et les blancs de la culotte éclatent si joyeusement pour l'œil charmé! Car Reynolds — on ne l'a pas assez remarqué — triomphe dans les blancs. Les portraits de *Lady Élisabeth Foster* et celui de la petite *Pénélope Boothby,* assise dans un jardin, montrent des blancheurs dorées dont Giorgione serait amoureux, dont Titien serait jaloux. — Quelquefois, Reynolds, oubliant Venise, songe à la Hollande, et il s'essaye à lutter contre Rembrandt. *L'Écolier,* qui appartient au comte de Warwick, est le portrait d'un enfant qui, sauf le visage où brille le plus vif rayon, est conçu dans la gamme brune et noyé dans une tonalité tout à fait rembranesque. Il en est de même du grand portrait de *Miss Siddons en muse de la Tragédie,* réplique, affaiblie selon moi, du tableau que possède le marquis de Westminster, et qui a été si vigoureusement gravé par Haward. Enfin, dans son changeant caprice, Reynolds s'est complu, un jour, à pasticher Van Dyck : il y a réussi, avec un incroyable bonheur, dans le grand portrait du *Vicomte Althorp* qui, vêtu comme un personnage de la cour de Charles Ier, détache sur un fond de paysage vaporeux une silhouette d'une suprême élégance.

Reynolds trouva un rival des plus redoutables dans Thomas Gainsborough, qui, né à Sudbury en 1727 et mort en 1788, n'avait guère que quatre ans de moins que lui. Ces deux maîtres se développèrent en même temps, ils exercèrent l'un sur l'autre une influence inavouée; et s'ils ne se ressemblent pas davantage, c'est que les Anglais apportent à la conservation de leur génie individuel une admirable persistance. Reynolds est un esprit d'une vigueur rare, une volonté toujours armée, toujours en lutte avec l'impossible; Gainsborough, que plusieurs préféreront peut-être, est une âme tendre, un cœur ardent, mais voilé. Quoiqu'il ait eu,

dit-on, pour maîtres Francis Hayman et notre Gravelot, sa véritable institutrice fut la nature. Il eut un vif sentiment du paysage, qui manqua à Reynolds; il adorait la musique, et l'amour — car ce paysan eut la naïveté d'aimer sa femme — tint une grande place dans sa vie. Gainsborough a connu les maîtres, il a copié Rembrandt et Van Dyck; mais il n'a jamais quitté l'Angleterre, et, sans avoir moins de charme, son œuvre a plus d'unité que celle de Reynolds. Le président de l'Académie royale, théoricien exercé, professeur émérite, savait raisonner ses enthousiasmes. Gainsborough, le sauvage enfant des prairies du Suffolkshire, se contentait d'éprouver ses émotions sans trop pouvoir en rendre compte. Il n'a montré que dans son œuvre les délicatesses de son exquise nature.

Les organisateurs de l'exposition n'ont pas manqué d'emprunter au marquis de Westminster une des plus belles peintures de Gainsborough, *The blue Boy* (*l'Enfant bleu*). Ce portrait fameux a toute une histoire. Reynolds avait, raconte-t-on, émis la pensée que la prédominance du bleu ne saurait produire, dans un tableau, un heureux effet de couleur. Il faudrait savoir comment et avec quelles réserves le grand peintre a formulé cette opinion, car nier d'une manière absolue la légitimité du bleu, ce serait faire injure à la mer, ce serait discuter le ciel. Reynolds n'aimait ni les tons froids, ni les tons crus, et il a voulu sans doute blâmer l'emploi irraisonné de ce bleu implacable dont se servent quelques barbares. Quoi qu'il en soit, Gainsborough releva le mot, et ayant eu, peu après, l'occasion de faire le portrait d'un jeune adolescent, master Buttall, il se complut à l'habiller complétement de satin bleu. Mais, pour un coloriste de cette trempe, le problème n'offrait pas l'apparence d'une difficulté. Gainsborough a choisi un bleu assez intense, et il en a, en mille endroits, rompu la motononie par des reflets chatoyants, des rehauts de lumière ou des ombres vigoureuses. En outre, devinant par avance Chevreul et la théorie des couleurs complémentaires, il a placé son personnage dans un paysage où dominent les tons roux, de telle sorte que, les deux valeurs étant égales, il règne dans le tableau un équilibre parfait, une harmonie de contraste de la plus puissante qualité. Quel charmant portrait d'ailleurs! Master Buttall, debout dans la campagne, la main gauche appuyée sur la hanche, la main droite laissant pendre jusqu'à terre un chapeau à grandes plumes, regarde fixement le spectateur avec de beaux yeux pleins d'intelligence et de vie. Il a cette grâce qui s'ignore, et cette simplicité d'attitude qui ressemble à la grandeur. Van Dyck et Watteau se mêlent dans cette peinture, très-voulue comme résultat, très-spontanée comme inspiration. N'eût-il produit que

ce chef-d'œuvre, Gainsborough aurait le droit d'inscrire son nom parmi ceux des vrais peintres

Il est fâcheux pour la renommée du maître qu'on n'ait pas songé à placer à côté de *l'Enfant bleu* le portrait de cette délicieuse jeune femme qui lui tenait compagnie à Manchester, *Mistress Graham*. Mais les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* savent déjà, par la fine gravure de M. Flameng, ce qu'était cette enchanteresse, dont le sourire a troublé si profondément les critiques de 1857 que, même après des années, ils se sentent encore sous le charme. Il est certain que Gainsborough excelle à peindre les femmes; les portraits de *Nancy Parsons*, de *Lady de Dunstanville*, ceux de *Mesdames Sheridan* et *Tickell*, sans nous consoler de l'absence de mistress Graham, suffisent pourtant pour nous dire à quel point Gainsborough est poëte. La tête pâle de Nancy Parsons se détache sur un fond un peu noir; mais les carnations sont d'une délicatesse extrême, et la lumière modèle les formes avec une distinction exquise. Le portrait de lady de Dunstanville est ce que les Anglais appellent *a knee-piece*, c'est-à-dire un portrait jusqu'aux genoux. Assise dans un paysage, la gracieuse lady porte une robe de satin jaune sur une jupe bleue, et, comme mistress Graham, elle tient à la main une plume blanche. Sa tête, douce et fine, s'abrite sous un grand chapeau. C'est une peinture romanesque et pleine de mystère. Gainsborough apporte toujours beaucoup de fantaisie dans la manière de poser ses élégants modèles, et, sans cesser d'être exact, il corrige avec un goût merveilleux ce que les modes de son temps pouvaient avoir d'excessif. Une œuvre du sentiment le plus pénétrant est le double portrait où Gainsborough a réuni deux amies, mesdames Sheridan et Tickell. Le tableau, car c'en est un, a pour fond les vagues feuillages d'un jardin touffu. L'une des deux compagnes, debout, en satin bleu très-éteint, appuie négligemment son bras sur l'épaule de son amie qui, assise sur un tertre de gazon, tient sur ses genoux un cahier de musique entr'ouvert. Celle-ci porte une robe d'un satin jaunâtre, car Gainsborough connaît décidément son métier de coloriste. Ce charmant groupe se détache sur un fond formé de branchages roux et verts extrêmement rompus. Mais qui dira la poésie qui se dégage de ce couple tranquille ? Une des jeunes femmes, celle qui est vêtue de bleu, attache sur vous des yeux profonds; un monde de tendresse mélancolique, un infini de tristesse aimante est dans ce vague regard... « O femme que j'aurais aimée! » dirait Michelet.

Mais Gainsborough n'est pas seulement un portraitiste d'un mérite exceptionnel: touché plus qu'on ne saurait dire des scènes rustiques qu'il avait vues en son enfance, il a peint de délicieuses paysanneries et de



THE BLUE BOY, PAR GAINSBOROUGH

Gazette des Beaux-Arts

poétiques paysages. *La Porte du cottage* est, dans ce genre, un chef-d'œuvre : le groupe de la mère et des enfants, debout au seuil de la chaumière, est étincelant de lumière et de chaleur ; et il en faudrait écrire autant de tous les tableaux champêtres de Gainsborough, *la Fille à la cruche, la Ferme,* etc. Le paysage moderne doit saluer dans ce maître hardi un de ses premiers initiateurs. Mais, ce point résolu, c'est notre devoir de dire qu'il y a un peu de manière, un peu de parti pris dans les colorations chaudes et bistrées dont Gainsborough revêt ses terrains, ses gazons et ses bois. Watteau, avant lui, avait eu un goût pareil pour ces feuillages rougis par l'automne. Je reconnais dans ce système, d'abord une concession faite à la mode du temps, — « on ne peut placer dans un paysage que des arbres bruns, » disait sir George Beaumont; — mais j'y retrouve aussi la preuve de la persistante admiration que Gainsborough eut toujours pour les maîtres flamands. Comment relire sans émotion, dans les pages sympathiques d'Allan Cunningham, le récit des dernières heures du peintre, qui, sentant la mort approcher, recueille ses dernières forces, et, dans un entretien suprême, invoque le nom de Van Dyck!

L'école anglaise fut très-féconde au XVIIIe siècle. Même après Reynolds et Gainsborough, il est permis de citer, mais au second rang, le portraitiste George Romney (Dalton, 1734-1802). Les organisateurs de l'exposition n'ont eu qu'un médiocre souci de sa renommée, car le portrait de *l'Amiral Hardy*, qu'ils ont emprunté à la galerie de Greenwich, ne représente qu'à demi ce talent souple et facile. Mais Romney brille dans tout son éclat à l'exposition de tableaux anciens récemment ouverte dans Pall-Mall par les soins de la *British Institution*. On y peut voir, entre autres, les portraits de *Lady Russell* et de *son fils,* de la *Comtesse de Warwick* avec ses enfants, de *Romney* lui-même, et une charmante ébauche d'après mistress Tickell, celle qui avait déjà inspiré Gainsborough et qui portait bonheur à tous les peintres. Romney n'a pas la puissance de Reynolds, il n'a pas la grâce enchantée de l'auteur de *l'Enfant bleu;* peut-être, en cherchant bien, lui trouverions-nous des affinités avec nos maîtres du règne de Louis XVI; ses portraits sont clairs, lumineux, bien arrangés, et, comme la *Séréna* exposée à Manchester, ils sont quelquefois conçus dans une gamme de tons sobres et de nuances analogues d'une harmonie un peu pâle, mais très-douce au regard.

Toutefois, le temps allait arriver où l'ambition de l'école anglaise ne se contenterait plus de briller dans le portrait. La création de l'Académie royale en 1768, les leçons de Reynolds, qui n'avait pas cessé d'exalter l'art italien, le souffle qui passait sur le monde, poussèrent peu à peu

l'école dans les voies de l'histoire et lui firent désirer d'acquérir ce qui lui manquait, — le style. Il est singulier que deux étrangers, deux Américains, aient eu la plus grande part dans ce mouvement, qui, je n'hésite pas à le dire, marque une crise, un déraillement dans la marche de l'école anglaise : mais ces deux maîtres, Copley et West, eurent des ambitions inégales et une influence différente. Le premier, John Singleton Copley (Boston, 1737-1815), n'osa pas s'aventurer dans le domaine héroïque. L'histoire ou plutôt l'anecdote historique lui suffit. *La Mort de lord Chatham* et *la Mort du major Pierson à Jersey* sont les plus célèbres de ses peintures. Lord Lyndhurst, le fils de Copley, a bien voulu prêter pour l'exposition le second de ces tableaux. C'est une scène tumultueuse qui se compose à peu près comme une gravure de Duplessis-Bertaux, et qui emmêle dans une confusion correcte les uniformes rouges des soldats, les femmes effrayées et fuyantes ; des drapeaux agités au milieu de la fumée de la fusillade ajoutent leur fracas à cette composition, à la fois mouvementée et sage. Copley avait d'ailleurs un talent assez souple, et il pouvait, non sans bonheur, aborder des sujets d'un autre genre. On aurait peine à reconnaître le peintre de *la Mort du major Pierson* dans le joli tableau qui appartient à la reine, et qui nous montre les portraits des jeunes princesses Amélie, Sophie et Augusta jouant dans un jardin, en compagnie de chiens de fine race ; l'une des petites filles se fait traîner dans un chariot, ses deux compagnes courent à côté d'elle ; tout cela est vif, égayé et plein de couleur. Copley, sous ce rapport, tient beaucoup de l'école du XVIIIe siècle, et l'on peut dire qu'il en fut un des derniers représentants.

Son compatriote Benjamin West (Springfield, 1738-1820) eut la prétention de pousser l'art anglais dans des voies plus sévères. Sans doute il a peint, comme Copley, des scènes historiques, telles que *la Mort du général Wolfe,* dont nos lecteurs connaissent la gravure, et les *Batailles de la Hogue* et de *la Boyne,* auxquelles le marquis de Westminster a donné dans sa galerie une place qui pourrait être mieux occupée. Mais West a aimé de préférence les sujets religieux et les créations des poëtes. Sans sortir de l'exposition, nous avons de lui *le Serment d'Annibal* et *le Départ de Régulus.* La peinture de West a un défaut considérable : elle est absolument ennuyeuse ; nulle trace de style d'ailleurs, quoique l'artiste y ait évidemment songé ; mais la mollesse de son dessin, la banalité doucereuse des types, l'absence complète d'expression ne permettent de voir, dans les prétentieux essais de l'artiste américain, que l'effort mal venu d'un écolier sans personnalité et sans génie. West a un autre défaut, un défaut impardonnable dans le pays de Reynolds et de Gainsborough :

il peint mal. Le sens de la couleur lui manque tout à fait, et son pinceau débile ne sait accuser ni le jeu de la lumière et de l'ombre, ni le relief d'une forme accentuée.

Il n'est pas dans notre pensée de nous étendre longuement sur cette période maladive de l'histoire de l'art anglais. Chacun sait que le peintre Henry Fuseli a passé longtemps pour un autre Michel-Ange. Hélas! son *Satan expulsé du paradis* est une grande figure aux attitudes à la fois violentes et naïves; Fuseli a trouvé le moyen d'être en même temps extravagant et froid. Du reste, il peint encore plus mal que West, car tous ces régénérateurs de la peinture étaient de déplorables ouvriers. James Barry (1741-1806) est peut-être un peu plus serré dans l'exécution. L'étude de l'antique est visible dans son groupe d'*Adam et Ève*. L'Adam est un décalque d'après une statue, et la couleur, assez chaude dans ce tableau, rappelle vaguement celle de *l'Éducation d'Achille*, du baron Régnault. William Hamilton (1750-1801) est encore un maître dépourvu de toute saveur. Son *Apollon à la fontaine* est de la plus fade élégance. Enfin, il est fâcheux aussi que l'élève et le biographe de Reynolds, James Northcote (1746-1831), se soit montré si oublieux de ses leçons. *Le Dernier sommeil d'Argyll* est une œuvre académique; les têtes des personnages sont sans caractère, et les vulgarités du mélodrame tiennent la place du sentiment... Non, la peinture de ce genre, celle qui met en jeu les grandes passions de l'homme, celle qui le transfigure et le divinise, ne semble pas dans le tempérament de l'école anglaise. Deux tentatives répétées dans ce sens, sous Charles II d'abord et ensuite sous George III, ont également échoué. Si nos voisins tiennent quelque compte des enseignements de l'histoire, ils devront se rappeler que, descendus deux fois sur le terrain de l'idéal, ils y ont été vaincus deux fois.

Mais à l'heure où, sous l'influence de West et de Fuseli, le XVIIIe siècle paraissait devoir finir si tristement, l'art anglais, demeuré fidèle à sa tradition dans les genres secondaires, s'affirmait encore avec éclat dans le portrait, dans les scènes de la vie intime, et se préparait à triompher dans le paysage. Même après Reynolds, après Gainsborough, après Romney, l'Angleterre a eu d'excellents portraitistes. Ce n'est pas un maître indigne d'estime que sir William Beechey (1753-1839), dont on peut voir à Hampton-Court un excellent tableau, *le Prince de Galles passant une revue*, et à l'exposition un bon portrait de John-Philip Kemble. Comment oublier Henry Raeburn (1756-1823) et John Hoppner (1759-1810)? Raeburn a du goût pour les effets singuliers, et il lui arrive parfois d'exagérer un peu les accidents du rayon ou de l'ombre. La galerie nationale d'Édimbourg a prêté pour l'exposition un portrait du jeune fils de l'artiste monté sur un

poney gris. L'auteur s'est complu à éclairer son personnage par des jours de reflets et des lumières frisantes : sa peinture y a perdu un peu de solidité et de relief. L'effet est plus sobre et plus vrai dans le portrait de *Raeburn* par lui-même, tête résolue et intelligente qui a été supérieurement gravée par William Walker.

John Hoppner, qui fut élève de l'Académie royale de Londres et dont Lawrence a parlé comme d'un rival redoutable, me paraît être demeuré assez fidèle aux procédés du XVIIIe siècle. On a placé tout en haut — peut-être parce qu'elle montre un peu trop son épaule — le portrait d'une jeune dame en blanche toilette qui fait grand honneur à Hoppner. Un ruban bleu joue dans les dentelles de son bonnet du matin, et sa robe, très-mal agrafée, laisse voir une gorge amoureuse; les joues sont fraîches et roses; l'ensemble est très-harmonieux, très-printanier, et assez voisin de Fragonard lorsqu'il peignait dans les tons clairs. Mais Hoppner n'est pas seulement le peintre des élégances et de la jeunesse; il a fait aussi, et non sans gravité, les portraits de *William Pitt* (au musée de Kensington), de *W. Gifford*, éditeur de la *Quarterly Review* (chez M. Murray), et bien d'autres effigies sérieuses de lettrés, de politiques, — et de comédiens.

Henri Howard (1769-1847), obéissant à deux influences, a peint des mythologies d'une grâce un peu fade, comme *Diane et les Nymphes*, et des portraits historiés avec une coquetterie qui se souvient de Gainsborough. Dans ce genre, où il a le mieux réussi selon nous, l'exposition nous montre un groupe d'une mère avec ses filles jouant dans un jardin. A l'accent de la couleur, à la liberté de l'exécution, à la nonchalance des attitudes, on voit que, pour Howard, le XVIIIe siècle a duré longtemps.

Cette époque, particulièrement heureuse pour le portrait, s'achève avec sir Thomas Lawrence (1769-1830). Onze portraits représentent à l'exposition de Kensington le talent varié de ce maître, qui peut-être fut trop fécond, et qui à coup sûr fut inégal. Nous savions déjà que Lawrence n'est pas seulement un charmant peintre; il est sérieux aussi, et je ne vois pas quel reproche on pourrait faire à son portrait de *Sir Humphry Davy*, si parfaitement gentleman dans son attitude élancée, si digne dans son maintien, si noblement compris comme révélation de l'homme. Les portraits de femmes (*Lady Bentinck, la Comtesse Grey et ses filles*, etc.), les portraits d'enfants (la petite *Comtesse de Shaftesbury* par exemple) sont des modèles d'élégance et de grâce attendrie. Les Anglaises, — et quel malheur que les critiques n'aient pas le temps d'aimer! — les Anglaises ont des fraîcheurs de coloration, des transparences de teint, des pâleurs lumineuses qui semblent faites pour désespérer les peintres,



LA CATHÉDRALE DE SALISBURY

car comment traduire avec un pinceau et de la couleur ces regards où brille un rayon mouillé, ces blancheurs doucement attiédies, ces délicatesses d'épiderme qui, si les fleurs avaient une âme, feraient le désespoir du camellia et de la rose thé? Mais Lawrence a réalisé l'impossible; ses portraits de femmes ont une limpidité de lumière, un éclat, une morbidesse dont on ne peut se douter quand on n'a pas vu les jeunes misses chevauchant dans la grande allée de Hyde-Park aux heures élégantes de la promenade du matin. Le charme secret de la désinvolture britannique, la fantaisie de la grâce anglaise ont aussi trouvé dans Lawrence un peintre d'un rare bonheur. Certes, il n'est pas à la hauteur de Reynolds et de Gainsborough, mais il est leur dernier disciple, et quoique son dessin soit parfois un peu chimérique, son œuvre doit rester, pour ceux qui ne savent pas l'Angleterre, comme une véritable révélation.

Ainsi, au moment où West et ses amis menaçaient de compromettre l'école en la conduisant vers des hauteurs qui ne sont pas faites pour elle, le portrait maintenait dignement le rôle et le caractère de l'art anglais. La peinture de genre lui vint en aide dans cette œuvre de salut national. Hogarth, nous l'avons dit, n'avait pas eu de successeur immédiat. Nous passerons donc vite sur Wheatley, que l'exposition de Kensington, moins complète que celle de Manchester, a cru pouvoir omettre; sur Smirke, qui mêle la poésie à la caricature, et sur Stothard, qui, au moment où chacun l'oublie, se souvient tout à coup de Watteau.

Mais un vrai peintre de genre, un artiste charmant dans ses négligences, c'est George Morland (1764-1804). Ce Morland était un étrange personnage, un bohémien toujours aux abois, un esprit perdu dans les chimères. Sa vie fut un combat perpétuel contre les créanciers, contre la prison, contre la faim. On a parlé de la misère de Lantara, mais Lantara était un capitaliste auprès de Morland. Malgré les difficultés d'une existence aussi troublée, et bien qu'il soit mort à quarante ans, Morland a trouvé le temps de produire beaucoup. Ses tableaux ne lui coûtaient pas un grand effort; la pensée y est indiquée plutôt qu'écrite. Ce sont des scènes familières d'une rusticité adoucie, des intérieurs de chaumière, des haltes de bohémiens, des pastorales ou des troupeaux, mais tout cela léger d'intention et plus léger encore de travail. Morland avait des créanciers à payer, et il peignait vite. Aussi son dessin est sommaire; son coloris est faible et comme effacé; mais la veine chez Morland est facile et prompte, et, gravés en couleur par Smith ou par Ward, les tableaux de ce pauvre diable faisaient assez bonne figure dans la salle à manger des marchands de la Cité.

Nous ne mentionnerons Edward Bird (1772-1819) que parce qu'il pré-

pare, dans son œuvre encore timide, la venue de David Wilkie. Les Hollandais l'ont évidemment charmé, et il a voulu, de son pinceau médiocrement habile, traiter des sujets analogues. *La Montre en loterie* et *le Samedi soir*, exposés aujourd'hui au palais de Kensington, font voir dans ce peintre, peu illustre d'ailleurs, un artiste plein de bonnes intentions et un ouvrier secondaire. Il n'est pas douteux, cependant, qu'il n'ait ouvert la voie où Wilkie allait bientôt entrer. Celui-ci, qui naquit dans le comté de Fife en 1785, et qui ne mourut qu'en 1841, est tout simplement un des maîtres qui honorent le plus l'école anglaise. La France le connaît par les gravures de Raimbach : *le Jour des fermages*, *le Doigt coupé*, *la Première boucle d'oreilles*, *le Lapin sur le mur* et vingt autres scènes pleines d'esprit et d'humour ont fait à ce peintre heureux une renommée qui ne doit pas périr. On a réuni à l'exposition une dizaine de ses plus fins ouvrages, et le duc de Buccleuch y a joint quelques eaux-fortes, qui, pour l'étude de Wilkie, demeurent un document définitif. Ces gravures, où le cuivre est attaqué avec une spirituelle vaillance, disent bien haut en effet que Wilkie n'a eu qu'un maître : Adrien van Ostade. C'est chez lui qu'il a étudié l'art de grouper ses petits personnages, de les baigner dans la pénombre d'une lumière intérieure, d'accentuer les types et les physionomies; seulement Wilkie n'a jamais perdu de vue la nature, aussi est-il resté parfaitement anglais dans ses caractères et dans ses expressions. J'ajouterai que son coloris est d'ordinaire un peu plus clair que celui d'Ostade, et aussi — ai-je besoin de le dire? — que son pinceau est plus maigre, son exécution plus petite. Mais tel qu'il se révèle à nous dans *le Bedeau de la paroisse* et dans *la Fête de village*, Wilkie est un observateur de premier ordre, un artiste spirituel, délicat et doucement comique. Il conserva ces qualités jusqu'en 1825, ou à peu près. Mais il lui arriva alors une étrange aventure. A la suite d'un long voyage en Italie, en France et en Espagne, Wilkie imagina qu'il avait jusque-là fait fausse route, et que la grande peinture, ou du moins la peinture des scènes historiques, était sa vocation véritable. Il changea alors sa manière, et, au lieu d'une exécution fine et précise, il adopta un procédé lâché, large et presque décoratif. En même temps il aborda des sujets qui touchent de près à l'histoire, et il agrandit démesurément la dimension de ses figures. Pour un artiste qui dessinait à l'anglaise, je veux dire très-peu, ce changement de méthode était dangereux. Dès ce jour, les défauts jusque-là voilés apparurent éclatants; *la Jeune fille de Saragosse*, les *Nymphes cueillant des raisins*, et les autres tableaux de la seconde manière de Wilkie font presque peine à voir; car, bien que l'habileté du peintre s'y révèle çà et là à des traits heureux, il est

malheureusement trop évident que l'artiste est hors de son domaine, et que Van Ostade, trahi sans raison, n'a plus qu'à regretter son disciple perdu. Oublions donc le pire pour nous souvenir du meilleur; et, pour faire loyalement notre devoir, c'est-à-dire pour aimer Wilkie, supposons qu'il n'a vécu que quarante ans.

Le paysage, nous l'avons dit tout à l'heure, protesta comme le portrait et comme la peinture de genre contre les tendances classiques de Benjamin West. C'est encore là une page glorieuse dans l'histoire de l'école anglaise, et nous regrettons que les développements, peut-être excessifs, dans lesquels nous sommes entré plus haut, ne nous permettent pas de raconter à notre aise la naissance et les progrès de cet art spécial. Nous rappellerons, toutefois, que le sentiment du paysage ne se manifesta que tardivement chez les Anglais. Les livres assurent, mais nous ne sommes pas en mesure de contrôler le fait, qu'un artiste dont nous avons parlé, Robert Streater, s'était essayé dans ce genre sous le règne de Charles II. Les commencements du XVIIIe siècle nous montrent aussi un certain Woodcock, qui peignait, dit-on, des marines dans la manière de W. Van de Velde, et ensuite Samuel Scott (1710-1772), qui était plutôt un architecturiste qu'un peintre de paysages. L'intérêt historique, bien plus que le mérite de l'art, donne un certain prix à ses vues du *Vieux pont de Londres en* 1745 et du *Pont de Westminster,* conservées aujourd'hui au musée de Kensington.

Richard Wilson succéda à ces maîtres timides (1714-1782) : les Anglais le considèrent comme leur premier paysagiste, du moins dans l'ordre des dates. Wilson avait débuté par faire des portraits, et il n'y réussissait qu'à demi, lorsque vers 1749 il partit pour Rome. Il y rencontra Joseph Vernet, qui avait exactement son âge, mais qui était déjà agréé à l'Académie royale de Paris, et que les Italiens commençaient à prendre au sérieux. L'exemple de Vernet et les conseils de Zuccharelli déterminèrent Wilson à étudier le paysage : il se fit une manière mixte qui, tout à fait dans le goût du temps, mêle dans une proportion inégale la sincérité de la nature avec la routine solennelle du paysage académique. Wilson arrange quelque peu les arbres, il modifie la forme des rochers; aux chaumières pittoresques que lui montrent ses courses dans les champs, il substitue des architectures régulières et « dans le bon style. » Des personnages en costume antique — Niobé et ses enfants, Apollon et les Muses — peuplent ses campagnes arcadiennes. Sans doute il a peint quelquefois des vues de la Tamise ou des prairies de l'Angleterre, mais sans avoir le courage de ses sujets, et d'un pinceau qui se souvint toujours de l'Italie. La peinture de Wilson, très-vantée jadis, est assez



LES ROCHERS DE HASTINGS

pauvre d'effet, et, quoiqu'on y puisse louer un certain sentiment poétique, elle est à des distances infinies de celle de Guaspre, à laquelle on l'a quelquefois comparée.

J'imagine d'ailleurs que les procédés de Wilson ne furent pas du goût de tout le monde. Son succès fut évidemment contrarié par celui de Gainsborough qui, sans songer à l'Italie qu'il ignorait, peignait à la même époque les vues des cottages et les intérieurs de forêts de son pays dans un sentiment large et libre qui faisait de lui un disciple attardé des Flamands. Wilson vieilli put assister aussi aux débuts de J.-C. Ibbetson, que West appelait le Berghem anglais, et d'Alexandre Nasmyth qui, dans une manière parfois un peu petite, voulut rester fidèle à la nature et préféra toujours aux douleurs de la Niobé antique l'humble spectacle d'une paysanne gardant une vache dans un pré.

Le même goût pour les réalités agrestes, mais un goût servi cette fois par un vrai talent de peintre, distingue un paysagiste de cette époque, John Crome (Norwich, 1769-1821). On peut le regarder comme un des plus hardis initiateurs de l'école moderne; il est assez peu connu cependant, ayant passé sa vie dans sa province, loin de l'Académie, plus loin encore des journaux. L'exposition de Londres fera une renommée tardive à ce naïf amant des solitudes. Les tableaux de Crome sont d'une simplicité parfaite; nulle trace de composition, nul effort d'arrangement. Mais que les sites sont donc bien choisis, et qu'ils sont bien peints! Le paysage prêté par mistress Ellison représente un groupe d'arbres aux riches feuillages, aux branches emmêlées; à l'ombre sont deux petits ânes; au second plan, on voit passer une charrette; le tableau se complète par quelques saules au feuillage gris, et s'égaye, dans les fonds, par des verdures pâles et des terrains ensoleillés à la manière de Hobbéma. Tout cela est plein d'unité et de force. Le paysage que possède M. Yetts n'est guère moins remarquable, bien qu'il soit d'un genre tout différent. Ici l'artiste s'est contenté de dérouler sous nos yeux une plaine infinie; quelques fleurs sauvages accidentent les devants, et puis il n'y a plus que de l'herbe verte, des horizons tranquilles, et au-dessus un beau ciel lumineux. Mais le chef-d'œuvre de Crome, c'est le *Grand chêne* (à M. R.-B. Scott). Le premier plan est occupé par une eau dormante où fleurissent quelques nénufars; un peu plus loin s'élève un chêne gigantesque, débris mutilé, mais toujours robuste, des forêts des âges primitifs. L'arbre est malade; déjà des branches mortes se mêlent à ses branches vives, ce qui, pour le coloriste, se résume en une opposition puissante de tons verts et de tons roux. Au pied du chêne est couché un enfant avec un chien, et vous avez deviné que ce petit dormeur n'est pas là sans cause;

en effet, il est vêtu de jaune et de rouge, et il forme ainsi, dans l'harmonie générale, la note vive et chantante. Mais Crome n'est pas seulement un coloriste; il a dessiné les branches de son chêne avec une précision rigoureuse; on sait en effet que la vérité était un de ses rêves, et qu'il avait étudié longtemps l'anatomie de la feuille et l'attitude du brin d'herbe... Ainsi John Crome peignait déjà comme Théodore Rousseau, comme Jules Dupré, au moment où la France en était encore au maigre régime de Valenciennes et de Bidault.

La révolution commencée par Crome fut achevée par John Constable (1776-1837). Peu d'artistes ont autant que lui étudié, et, on peut le dire, adoré la nature. Les prairies du Suffolkshire (car il était du pays de Gainsborough) et les environs de Hampstead, où il alla se fixer plus tard, furent pour Constable l'objet d'un culte sans fin et sans mesure. « Tant qu'il me restera la force de tenir un pinceau, disait-il, je peindrai les sentiers verts, les buissons, le vieil arbre penché au bord du chemin. » Et il a tenu parole. Son œuvre, à la fois patiente et brusque, exhale une vitalité exubérante; ses eaux coulent, son herbe pousse, ses ciels sont tour à tour chargés de vraie pluie ou inondés d'un véritable soleil. Je touche ici au point délicat, au défaut de ce maître charmant et vénérable. Il a si bien le respect de la vie universelle, qu'il ignore un peu l'art des sacrifices, et que ses tableaux, pétillants et détaillés depuis le premier plan jusqu'à l'extrême horizon, sont trop intéressants, trop curieux pour le spectateur. Assurément la nature est infiniment variée; une touffe d'herbe est un monde, mais la nature reste simple même au milieu de ses complications changeantes. La simplicité manque tout à fait à Constable; son procédé, qui accumule les unes à côté des autres les touches heurtées et vibrantes, est un peu celui du mosaïste qui dispose au gré de son caprice les verroteries et les pierres colorées. L'effet général est scintillant, étrange et d'une séduction qui monte au cerveau[1].

L'exposition de Kensington-Palace nous montre douze peintures de Constable, et elles ont été choisies parmi les plus chatoyantes. La *Cathédrale de Salisbury*, que nous reproduisons ici, *l'Écluse*, dont on trouvera la gravure au commencement de notre travail, *la Charrette de foin*, *l'Inauguration du pont de Waterloo*, sont des œuvres qui, au mérite de la singularité, ajoutent des qualités de couleur, de sentiment et d'exécution qui appartiennent en propre à Constable. Les ciels y sont particulièrement superbes et d'un grand effet décoratif. Le point de

1. On trouvera quelques pages heureuses sur Constable dans le livre de M. Léonce de Pesquidoux, l'*École anglaise* (1858).

départ de ce hardi pinceau, c'est évidemment la nature; Constable l'a aimée avec tout son cœur, il l'a admirablement comprise, mais il a développé à outrance les éléments de coloration et de lumière qu'elle contient. Ruysdaël pourrait peut-être discuter le résultat qu'il a obtenu, et Corot s'en étonnerait à coup sûr. Mais quel artiste, quel poëte ne demeurerait saisi de respect devant une œuvre où surabonde à ce degré le sentiment de la vie ?

L'école anglaise seule pouvait produire un peintre tel que John Constable. C'est qu'en effet le génie britannique, qu'on est accoutumé à regarder comme essentiellement méthodique et formaliste, se prête au contraire à toutes les audaces, à toutes les excentricités. Que si, par aventure, un Constable s'était manifesté en France, l'indignation publique en aurait fait promptement justice, et l'artiste méconnu, moqué, proscrit, n'aurait eu d'autre ressource que de se brûler la cervelle, — ou de rentrer dans l'orthodoxie. Les choses se passent tout autrement à Londres. Constable a eu sans doute des commencements difficiles; mais tous les intelligents, et ceux-là même qui auraient dû, ce semble, lui être le plus contraires, West par exemple et Fuseli, lui vinrent en aide et l'encouragèrent. L'Académie royale tint à honneur de lui ouvrir ses rangs, et Constable y a même professé la peinture. Et quel théoricien lumineux et solide, quel observateur profond il y avait dans ce paysagiste! Ses conférences, pieusement recueillies et publiées par son ami Charles Leslie, sont des modèles de sagacité, de bon goût et aussi de passion. La nature n'a pas eu de plus ardent commentateur et de plus tendre confident que John Constable.

William Turner, qui partagea le succès du peintre de la *Cathédrale de Salisbury,* et qui réussit plus bruyamment, a moins bien compris l'intimité de la nature que ses splendeurs et sa magie. Il avait à peu près le même âge que Constable, étant né en 1775, mais il a prolongé sa vie jusqu'en 1851, et nous aurions pu le connaître et savoir ainsi, de lui-même, le secret de son long rêve. Car Turner est avant tout un rêveur. Pendant la première partie de sa carrière, il demeure fidèle à la tradition, il a un idéal : Claude Lorrain. Les tableaux qu'il a peints à cette époque sont véritablement fort beaux; ses compositions sont grandioses, et en même temps elles sont simples; une lumière pleine d'unité et de transparence jette son rayonnement ou son voile vaporeux sur ses vastes perspectives. Une variété infinie préside à ses conceptions. Ici, c'est un paysage arcadien où figurent des personnages mythologiques, Mercure et Hersé, Didon construisant Carthage, la Sybille donnant au fils d'Anchise le rameau sacré. Là, c'est une marine, comme le *Port de Calais* ou les *Rochers de Hastings,* spectacle cher à des peintres qui savent mieux que

nous manœuvrer un navire, et profiter du vent pour déployer la voile. En cette première phase de son talent, Turner se souvient de Claude, de Cuyp quelquefois, et il peint en grand artiste les ciels dorés, les crépuscules attiédis, les sérénités de la mer ou ses fureurs. Mais qu'il fasse alors des paysages ou des marines, il est pur, il est sérieux, il est sain.

A cette période de sagesse inspirée et de loyale étude, succéda bientôt pour Turner un temps difficile. Son esprit, je veux le croire, resta entier et solide, mais son œil, désormais troublé, eut des visions étranges. Dès sa première jeunesse, Turner avait étudié et aimé la lumière; il s'avisa de l'analyser, oubliant qu'un paysagiste doit accepter le rayon tel que le ciel le projette sur les objets, et qu'il est chanceux pour lui de faire passer au travers d'un prisme et de décomposer ce qui doit rester un. Turner eut cette curiosité, et son œil ayant pris dès lors des habitudes mauvaises, il vit la nature éclairée en bleu, en rouge, en vert, en violet, et tout cela avec la plus complète bonne foi, la sincérité la plus entière. Conçus sous cette préoccupation presque exclusive, les derniers tableaux de Turner appartiennent bien plus au domaine de la singularité que de la peinture; le dessin n'existe plus, la pensée est absente, ce sont de flamboyantes aurores dans des pays chimériques, ou des crépuscules incendiés dans les régions de l'impossible. Ici Turner nous échappe; si grande que soit notre bonne volonté pour le comprendre, notre raison a peine à suivre sa fantaisie enivrée. Qui racontera jamais les évolutions mystérieuses de ce puissant artiste qui, endormi un soir sous un ciel doré comme ceux de Claude, se réveilla visionnaire?

Nous suspendrons ici, pour aujourd'hui, notre revue historique des œuvres des peintres anglais. L'exposition du palais de Kensington nous a permis de suivre le mouvement de l'école, depuis Hogarth jusqu'à nos jours. Nous avons pu saluer en passant des portraitistes comme Reynolds, Gainsborough et Lawrence, des peintres de genre comme Wilkie, des paysagistes comme Constable et Turner. Nous n'avons pas perdu notre journée. Il nous reste à dire ce qu'ont été, ce que sont aujourd'hui les successeurs de ces maîtres. Certes, nous serions heureux que la période contemporaine nous révélât des coloristes aussi puissants, des observateurs aussi incisifs; il n'est pas vraisemblable que cette bonne fortune nous soit promise... Qui sait cependant si l'étude qui nous reste à faire ne nous garde pas plus d'une surprise heureuse?

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)

SOCRATE

OU

L'ESPRIT DE CRITIQUE

PHIDIAS, qui travaille dans son atelier, SOCRATE.

SOCRATE, frappant à la porte.

Phidias est-il chez lui ?

PHIDIAS.

Il est chez lui. Qui frappe ?

SOCRATE, entrant.

Socrate, fils de Sophronisque, du dème d'Alopèce.

PHIDIAS.

Sois le bienvenu, fils de Sophronisque. J'ai connu ton père ; c'était un sculpteur de la vieille école. Vit-il encore?

SOCRATE.

Il vit, mais infirme. Nous avons un peu de bien derrière le Lycabette, ma mère Phénarète est accoucheuse.

PHIDIAS.

A la bonne heure. Agoracrite m'a dit que tu étais sculpteur toi-même, et que tu avais entrepris de représenter les Grâces.

SOCRATE.

Agoracrite ne t'a point caché que mon œuvre était loin de lui plaire ?

PHIDIAS.

Il a trouvé les idées ingénieuses, la composition sage ; l'exécution lui paraissait moins louable.

SOCRATE.

L'exécution est tout dans l'art. Estimerais-tu vertueux l'homme qui, possédant sur la vertu des notions justes, serait incapable de les appliquer à sa conduite et commettrait de méchantes actions?

PHIDIAS.

Tu dis bien. Mais la main s'assouplit par le labeur : travaille donc sans relâche.

SOCRATE.

J'ai vingt-six ans, Phidias, l'étoffe a pris son pli.

PHIDIAS.

Alcamène était plus âgé et déjà célèbre lorsqu'il a commencé avec moi un nouvel apprentissage : il est aujourd'hui mon rival. Tu ne dois pas te décourager.

SOCRATE.

Par le chien ! je ne perds jamais le courage. Si tu me connaissais, Phidias, tu saurais que je suis d'un naturel enclin à l'opiniâtreté. Ce n'est point la pratique de mon métier qui m'embarrasse : mon père m'a enseigné tout ce qui est nécessaire. D'autres obstacles m'arrêtent, et je m'adresse à toi, de même que l'on consulte l'oracle de Delphes dans les circonstances graves.

PHIDIAS.

Parle donc, et suppose que déjà la Pythie est assise sur le trépied.

SOCRATE.

Celui qui désire se guérir appelle un médecin, celui qui donne un festin prend un cuisinier. Pour moi, voulant m'éclairer sur mon art, je viens trouver le sculpteur le plus habile que possède la Grèce. Ne m'approuves-tu pas ?

PHIDIAS.

Je te répète, Socrate, que je suis prêt à t'entendre.

SOCRATE.

Plût à Dieu que la science de ce qui est beau pût passer de ton esprit dans le mien, comme le vin coule, à travers un tissu, d'une coupe pleine dans une coupe vide !

PHIDIAS.

Tu sembles, en ce moment, être plutôt la coupe qui déborde et non la coupe qui doit s'emplir.

SOCRATE.

Avant toutes choses, ô Phidias ! il faut t'armer de patience. Tes disciples sont accoutumés à rire de moi, parce que mon visage rappelle celui d'un Silène, et parce qu'ils m'aperçoivent souvent, dans le marché, m'entretenant tantôt avec un fabricant de marmites, tantôt avec un foulon. Étant avide de m'instruire, je me plais à accabler de questions tous ceux qui peuvent m'apprendre quelque chose. Ma curiosité te paraîtra sans doute importune ?

PHIDIAS.

Je m'efforcerai, Socrate, de ne pas me comporter moins bien que le foulon et le fabricant de marmites.

SOCRATE.

Alors, n'interromps pas plus longtemps ton travail, et façonne à ton aise l'argile de ta statue. Je t'interrogerai avec plus de hardiesse.

PHIDIAS.

Tu le vois, je suis à l'œuvre.

SOCRATE.

Tu es heureux, Phidias! Les formes les plus parfaites naissent sans effort entre tes doigts. Pour moi, je ne saurais toucher à une statue sans me perdre dans de longs raisonnements. Cela ne doit pas t'étonner ?

PHIDIAS.

Non, certes.

SOCRATE.

Il est évident que ceux qui aiment à se rendre compte de ce qu'ils font ne peuvent trop recourir au raisonnement. Comment exécuter une œuvre belle si l'on ignore ce que c'est que le beau ?

PHIDIAS.

Tu me rappelles cet Acharnien qui refusait de se battre avant de savoir ce que c'était qu'un combat.

SOCRATE.

Par les nymphes! la question est plus sérieuse que tu ne le crois, ô Phidias! car toi-même, pourrais-tu m'expliquer ce que c'est que le beau?

PHIDIAS.

Non, mon cher.

SOCRATE.

Non?

PHIDIAS.

En vérité, je ne le pourrais pas.

SOCRATE.

Quoi! tu n'as jamais essayé de définir la beauté? Tu ne comprends pas ce qui fait que les belles choses sont belles? La beauté existe, cependant?

PHIDIAS.

Il y a apparence.

SOCRATE.

Et la laideur, ne disons-nous pas qu'elle est le contraire de la beauté?

PHIDIAS.

C'est ce que les maîtres d'école enseignent aux enfants.

SOCRATE.

Considère, d'un autre côté, que la même chose peut être à la fois belle et laide.

PHIDIAS.

Tu m'annonces des merveilles.

SOCRATE.

Un homme qui aurait quatre jambes te paraîtrait-il laid?

PHIDIAS.

Je le suppose.

SOCRATE.

Cependant les centaures te semblent beaux, puisque tu les places si volontiers sur la frise des temples. Or, les centaures ont quatre jambes. Ne trouverais-tu pas difforme un enfant à qui des ailes d'oiseau pousseraient derrière les épaules?

PHIDIAS.

Oui.

SOCRATE.

Et pourtant nous donnons des ailes à l'Amour, qui est le plus beau de tous les dieux. Si l'on te montrait un jeune homme avec des seins de femme, l'admirerais-tu?

PHIDIAS.

Je l'appellerais un monstre.

SOCRATE.

Par Junon! voici où je triomphe; car l'Hermaphrodite, est-ce autre chose qu'un homme avec des seins de femme?

PHIDIAS.

Est-ce tout ce que tu veux me dire?

SOCRATE.

Non, Phidias, car mon embarras va croissant. Puisque le beau m'échappe comme Protée, laisse-moi faire encore un effort. Je te prouverai que ce que tu crois beau est laid, que ce que tu crois laid est beau.

PHIDIAS.

Je ne doute pas que tu n'en sois capable, fils de Sophronisque.

SOCRATE.

Quand nous choisissons un ami, le prenons-nous à cause de ses vertus ou à cause de son visage? Ne sommes-nous pas attirés surtout par ses vertus?

PHIDIAS.

Oui.

SOCRATE.

De sorte que si nous trouvions, d'un côté un ami laid et vertueux, de l'autre un ami vicieux et beau, nous n'hésiterions pas à préférer le premier ?

PHIDIAS.

Assurément.

SOCRATE.

La beauté de l'âme est donc bien supérieure à celle du corps ?

PHIDIAS.

Il est vrai.

SOCRATE.

Mais que ferons-nous, s'il faut décider lequel des deux assemblages est plus laid, une belle âme dans un corps difforme, ou une âme corrompue dans un beau corps ? N'est-il pas juste d'avouer que l'âme corrompue, quelle que soit son enveloppe, est plus laide ?

PHIDIAS.

Je l'avoue.

SOCRATE.

Car nous appelons une belle épée non pas une lame mauvaise dans un fourreau brillant, mais une bonne lame, fût-elle dans un fourreau grossier.

PHIDIAS.

Je vois que tu fréquentes aussi les armuriers.

SOCRATE.

Il est vrai, et je n'ai point à m'en repentir. Mais souffre que j'achève. Supposons un homme aussi laid que moi et plus sage que Solon, il te paraîtra beau, de ton propre aveu, si tu le compares à une courtisane dont l'âme est basse et méprisable, quand même cette courtisane serait semblable à Vénus.

PHIDIAS.

J'en conviens.

SOCRATE.

Cependant, que Socrate se présente pour te servir de modèle, tu le chasseras, et tu enverras chercher au Céramique ou au Pirée des courtisanes au corps bien fait. J'avais donc raison d'affirmer que tu crois beau ce qui est laid, laid ce qui est beau.

PHIDIAS.

J'ai tenu ma promesse, Socrate. Quoique mon âge soit le double du tien, je t'ai écouté avec patience. Me laisseras-tu parler à mon tour ?

SOCRATE.

O Phidias ! je ne suis venu que pour entendre tes conseils. Si mes

paroles ont fait un long circuit, songe que les malades racontent avec complaisance leur maladie. Je voulais te montrer quelles incertitudes suspendent ma main, chaque fois que je me mets au travail.

PHIDIAS.

Ne voulais-tu pas plutôt faire étalage de la subtilité que t'enseignent les sophistes?

SOCRATE.

Il est vrai que les sophistes sont des hommes merveilleux, qui aiguisent l'esprit et lui donnent une pointe capable de tout pénétrer.

PHIDIAS.

Ainsi, la jeunesse athénienne ne rougit pas de se livrer à des étrangers qui plaident le vrai et le faux, le juste et l'injuste! Les plus innocents passent le jour à discourir sur des questions légères comme la fumée, à opposer argument contre argument, à se pousser les uns les autres dans un labyrinthe de phrases artificieuses d'où ils ne peuvent plus sortir. L'intelligence est énervée par ces luttes puériles; elle y perd le goût de ce qui est simple et de ce qui est grand. Déjà nos orateurs ont appris des sophistes à tromper le peuple; déjà Euripide, sorti de leur école, méprise la muse de Sophocle et le souffle puissant d'Eschyle. N'essaye pas de corrompre l'art à ton tour. Ni les raisonnements, ni les pensées fines, ni les questions entrelacées avec ruse, ni les mots à double sens n'ont cours chez nous. La nourriture du véritable artiste, c'est le sentiment du beau, le respect du maître, le travail et le silence. Disserte autant qu'il te plaira dans les carrefours : tu ne trouveras point de place dans nos ateliers. Je n'ignore pas le motif secret qui t'amène. Mais, au risque de m'attirer ta colère, je ne t'accorderai aucune part dans les travaux que je distribue. Il m'est défendu de préférer l'intérêt d'un seul à l'intérêt de tous. Or, je doute que l'État pût t'employer avec profit, et je sais que mes sculpteurs ne te fréquenteraient pas sans dommage. Celui qui discute sans cesse et qui contemple les œuvres d'art uniquement pour en tirer de vaines paroles, finit par communiquer aux autres la défiance et la lassitude. Il les rend stériles, comme il est stérile lui-même; car les fruits ne mûrissent pas sur l'arbre agité par le vent : ils tombent.

SOCRATE.

Mais quoi! Phidias, les sages consacrent leur vie à l'étude de ce qui est bien, et on les loue. Je m'efforce d'arriver à la connaissance de ce qui est beau, et tu me blâmes!

PHIDIAS.

La beauté ne se discute pas, elle se sent. As-tu besoin, pour respirer, d'étudier l'air qui remplit ta poitrine? Attends-tu, pour jouir de la

clarté du soleil, que tu saches comment sont composés ses rayons? La foule des mortels, plongée dans ce tombeau qu'on appelle le corps, ne peut s'élever jusqu'au spectacle de la beauté éternelle. Mais ceux que Dieu a créés pour être des artistes, c'est-à-dire les interprètes du beau, trouvent le beau sans effort; leur âme a toujours des ailes pour l'atteindre, elle le contemple face à face, non plus revêtu de chairs, de couleurs et d'ornements périssables, mais sans mélange, au sein de la lumière, dans sa pureté céleste. En redescendant sur la terre, soit qu'elle garde le souvenir de la beauté divine, soit qu'elle en distingue un reflet sur les créatures vivantes, elle est aussitôt transportée hors d'elle-même. Le poëte ne peut chanter si l'enthousiasme ne le saisit; il en est de même du sculpteur. Ne cherche donc pas plus longtemps ce que c'est que le beau, mon cher. Ni les dilemmes de Gorgias, ni les sophismes de Protagoras ne te l'apprendront. Considère un homme qui n'a pas de voix : les raisonnements les plus subtils sur la musique n'en feront jamais un chanteur. La science du beau nous vient de Dieu; elle n'habite que les cœurs simples.

SOCRATE.

Les breuvages amers sont parfois les plus salutaires. Tu m'avais annoncé avec raison des choses pénibles à entendre. Cependant, loin de me blesser, tes paroles se sont glissées jusqu'au fond de mon esprit, en y répandant le calme. Ce témoin invisible que je porte en moi-même, ma conscience, d'accord avec toi, les répétait comme un écho.

PHIDIAS.

Parles-tu sincèrement?

SOCRATE.

J'en atteste les dieux. Si je ne possède pas, autant que tu l'exiges, le sentiment du beau, ne me refuse pas l'amour du vrai. La vérité est ce que je cherche avec le plus d'ardeur. J'ai pu ne pas me tourner du bon côté pour la découvrir, mais je la proclame aussitôt qu'elle m'apparaît, dût-elle m'être contraire.

PHIDIAS.

C'est bien, Socrate. Ne pas se tromper est digne d'envie, mais il faut une double force d'âme, s'étant trompé, pour reconnaître ainsi son erreur.

SOCRATE.

Tu me conseilles donc de renoncer à la sculpture?

PHIDIAS.

Redouterais-tu une telle franchise?

SOCRATE.

Non, par Hercule! maintenant que tu m'as ouvert les yeux. Je n'ai,

en effet, ni l'enthousiasme qui fait les poëtes, ni la simplicité d'esprit où le beau se reflète comme dans une eau tranquille. Le commerce des sophistes m'a accoutumé à tout analyser, ce qui ressemble à tout détruire.

PHIDIAS.

Tu as d'autres qualités non moins précieuses, et plus d'un chemin conduit à la gloire.

SOCRATE.

Mais que ferai-je? Car je ne puis rester oisif dans la vie ainsi qu'un soldat qui, ayant reçu des armes, s'endort à son poste.

PHIDIAS.

Un seul homme sait lire dans l'âme des autres hommes ce qu'ils seront et ce qu'ils peuvent. C'est Anaxagore, le maître de Périclès et le mien. Va le trouver, dis-lui : « Phidias, fils de Charmidès, m'adresse à toi. »

SOCRATE.

J'obéis, Phidias. Le groupe qu'a vu Agoracrite sera ma dernière œuvre; je le consacrerai dans l'Acropole. Par le chien! qui pourra dire que je n'ai point sacrifié aux Grâces?

PHIDIAS.

Et les Grâces te souriront, fils de Sophronisque, car tu montres une douceur bien rare à qui te conseille durement.

SOCRATE.

Dis plutôt que tu m'as accordé dès la première heure ce que les amis les plus éprouvés refusent à leurs amis.

PHIDIAS.

Quoi donc?

SOCRATE.

La vérité. Je me rends chez Anaxagore. (Il sort.)

PHIDIAS, seul.

Ce jeune homme ne ressemble pas à ceux de son âge. Son esprit a été faussé, mais son âme est belle. Anaxagore le redressera. Il a raison de se comparer à un Silène, car les marchands de statuettes vendent des Silènes creux, composés de deux pièces qui se rejoignent : si on les ouvre, on y trouve renfermée l'image d'une divinité.

BEULÉ.

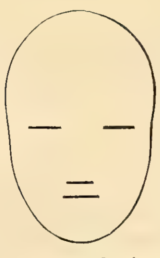
GRAMMAIRE
DES ARTS DU DESSIN

ARCHITECTURE, SCULPTURE, PEINTURE[1]

LIVRE PREMIER
ARCHITECTURE

XV

L'ARCHITECTURE MONUMENTALE EN PLATE-BANDE EXPRIME LES IDÉES DE CALME, DE FATALITÉ ET DE DURÉE



Les belles observations faites par Humbert de Superville sur l'horizontalité ou l'obliquité des lignes du visage humain trouvent ici encore une éclatante application à l'architecture. Lorsque les organes doubles sont rangés sur une ligne parallèle à l'horizon (en supposant l'homme debout), la face humaine exprime le repos de l'âme, l'équilibre des facultés morales, le sommeil des passions. Sans même qu'il soit besoin de donner une forme à ces lignes abstraites, elles ont déjà une physionomie si claire, si frappante, qu'il est impossible de s'y

Il est nécessaire, pour l'intelligence de ce travail, de se reporter aux fragments du même ouvrage déjà publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er avril, 1er mai, 15 juin, 15 août 1860; 1er août et 1er décembre 1861; 1er février, 1er mars et 1er juin 1862.

méprendre au premier coup d'œil. Et pour s'assurer que la signification esthétique de ces lignes tient bien à leur parfaite horizontalité, il suffit de leur imprimer une direction oblique s'élevant au-dessus ou tombant au-dessous de l'horizontale. On est tout de suite convaincu de la valeur qui s'attache même à une indication aussi élémentaire des organes ; on est frappé de l'éloquence d'un signe aussi vague.

Dans les divers règnes de la nature, l'horizontalité des lignes dominantes produit des impressions analogues ; elle imprime un caractère d'éternité aux grands spectacles du monde. Tantôt elle marque la tranquillité et le silence de la mer ; tantôt, dans les lignes de rochers qui bordent l'Océan, elle nous donne l'idée d'une création lente, non interrompue durant des siècles, et, quand les vagues se soulèvent, elle nous fait retrouver dans la stratification des falaises le sentiment d'une paix éternelle. Cela est si vrai que si les assises du rocher sont inclinées, aussitôt notre pensée se reporte aux catastrophes qui ont jadis bouleversé le globe et soulevé le granit de ses entrailles. Tantôt, dans quelques grands arbres, comme le cèdre par exemple, l'horizontalité des branches nous indique l'énergie qui résiste aux tempêtes et une sorte de tranquillité végétale unie à la majesté de la force, et qui devient saisissante quand on la compare à l'aspect mélancolique du sapin dont les branches s'inclinent, ou au caractère tendre de cet arbre échevelé que la poésie populaire appelle le saule pleureur.

Il ne faut donc pas s'étonner que les monuments primitifs de l'architecture en plate-bande, terminés par des lignes horizontales, aient une expression si grave, si décisive. Ce système d'architecture fut pratiqué dans de vastes dimensions dès les premiers âges, car il est remarquable qu'à l'origine des sociétés c'est toujours le grand qui domine ; partout les peuples débutent par le colossal... Mais une couverture en plate-bande exigeait alors des pierres énormes allant d'un support à l'autre, et ces pierres ne pouvaient être transportées, soulevées qu'à force de bras par un peuple esclave, soumis au prince ou aux prêtres, et d'une patience inaltérable. De là le sentiment qui se lie à ces œuvres gigantesques dont la stabilité éternelle a quelque chose de fatal comme le despotisme qui les commanda. Dans les monuments égyptiens surtout, l'uniformité écrasante d'une ligne plane se dessinant, se prolongeant sur un ciel dont l'azur est toujours le même, procure l'impression d'un calme solennel et fait naître l'idée d'un immense niveau qui pèse sur tout un peuple résigné. Cependant, par un contraste frappant, mais naturel, s'élèvent de distance en distance des pyramides, monuments symboliques d'une signification mystérieuse et sans destination positive. Que des Pharaons y aient caché le

tombeau de leurs pères et y aient marqué la place de leur propre sépulture, le monument n'en reste pas moins énigmatique; il présente une base carrée et des surfaces triangulaires, c'est-à-dire des nombres qui, regardés comme les emblèmes de la divinité et de la création, appartiennent à une science transcendante, non révélée à la foule. Cette forme pyramidale est déterminée par la plus simple des figures rectilignes, le triangle, qui, lorsqu'il est assis sur l'horizon et qu'il présente deux côtés égaux et par suite trois angles aigus, exprime la convergence de deux points de la terre vers un point unique du ciel.

Avec ces deux éléments, le parallélogramme et le triangle, la terrasse et la pyramide, la haute antiquité a manifesté partout ses pensées et son génie : dans l'Inde, en élevant des pagodes et en creusant des souterrains à plafonds; à Babylone, en bâtissant et la tour de Bélus, qui était une pyramide à gradins, et ces immenses plates-formes étagées qui formaient aussi le trait dominant de l'architecture assyrienne; à Persépolis, en superposant encore ces terrasses auxquelles on montait par des escaliers imposants et interminables. Enfin la plate-bande et la pyramide sont les caractères essentiels de toutes les architectures primitives, en Afrique comme en Asie, au Mexique aussi bien qu'en Orient, et, de ces deux formes dominantes, la première exprime encore une fois le calme terrestre et la durée, de même que la seconde figure une aspiration à l'infini... Mais il est un autre genre de monuments créé par l'architecture : ce sont les énormes statues que les Égyptiens ont assises au milieu des solitudes ou qui siégent adossées aux murailles du temple, immobiles et rigides comme des images pétrifiées de la mort. Ces colosses ont surtout leur expression par les angles droits qu'ils dessinent sur le ciel. Il suffit de l'accent répété des horizontales pour faire passer la figure humaine à l'état d'architecture.

XVI

LES GRECS, RÉSUMANT L'ARCHITECTURE ORIENTALE DES PREMIERS AGES, ONT TROUVÉ LES PRINCIPES DE LA PLATE-BANDE, EN ONT FIXÉ LES LOIS, ET EN ONT RÉDUIT LE SYSTÈME A TROIS VARIÉTÉS QU'ON APPELLE LES TROIS ORDRES.

Sur la forme rectangulaire des plates-bandes égyptienne et asiatique, la Grèce élèvera la forme triangulaire des pyramides. Ainsi les deux grands traits de l'architecture orientale, le parallélogramme et le triangle,

c'est-à-dire l'horizontale et les deux convergentes, vont être réunis chez les Grecs, chez ce peuple artiste par excellence qui aura le privilége de tout comprendre et de tout résumer, d'humaniser le divin, de préciser l'infini, pour ainsi parler, de circonscrire l'immense, et de soumettre le sentiment lui-même aux lois de l'esprit.

Oui, humaniser tout, même la nature, même le divin, voilà quel fut historiquement le rôle des Grecs. Ce fut aussi leur mission dans l'architecture, et pour le comprendre le lecteur n'a qu'à se reporter aux commencements de ce premier livre. L'Égypte et l'Orient avaient élevé des constructions colossales, mais sans les soumettre à une mesure commune; leurs monuments avaient des dimensions; ils n'avaient pas encore de proportions. On ne voyait, par exemple, aucun rapport établi, voulu, entre la hauteur du chapiteau et la hauteur de la colonne; tantôt les mêmes colonnes étaient couronnées de chapiteaux différents; tantôt des chapiteaux de même hauteur surmontaient des colonnes inégales en épaisseur et en élévation. Les Grecs, admirant surtout la création dans la plus parfaite de ses œuvres, qui est l'homme, voulurent imiter l'organisme du corps humain; ils mirent dans leurs édifices des *proportions*, c'est-à-dire qu'ils choisirent un des membres de l'architecture pour servir de mesure à tous les autres, de telle façon qu'étant donnée la mesure d'une seule partie, on pût reconstruire les autres parties et le tout, de même que, le doigt d'un homme étant connu, on pouvait en induire les proportions de l'homme entier d'après le *canon* de Polyclète, conforme d'ailleurs au canon égyptien[1].

Ce rapport des membres entre eux et de chacun d'eux avec le tout est un des caractères de ce qu'on appelle en architecture un *ordre*. Le diamètre de la colonne fut l'étalon que les Grecs choisirent pour servir de régulateur aux autres membres; quelquefois ce fut l'abaque; et sur cet étalon, qu'on appelle *module*, ils déterminèrent toutes les dimensions de l'édifice, dimensions qui dès lors devinrent des proportions.

Mais la règle symétrique et la loi rigoureuse d'harmonie qui ont présidé à la formation du corps humain n'empêchent pas les innombrables variétés de l'espèce humaine. Dans l'homme arrivé à toute sa croissance, il n'y a d'invariable que sa hauteur, parce qu'elle est déterminée par des os; mais sa largeur pouvant changer, c'est par là surtout qu'il se caractérise et qu'il se distingue. Supposons deux hommes de même taille : si l'on revêt le premier de muscles très-développés et très-ressentis, on en fera un Hercule; si l'autre a des muscles délicats et peu saillants, on

1. Voir plus haut le chapitre intitulé : *Des Proportions du corps humain.*

en pourra faire un Apollon. Étant donné maintenant deux colonnes d'égale hauteur : si l'une est mince, elle paraîtra longue ; si l'autre est massive, elle paraîtra courte ; mais l'une et l'autre auront toujours des proportions, parce qu'elles se rapporteront à une certaine unité de mesure prise en elles-mêmes. Seulement, la première aura, par exemple, en hauteur neuf fois son diamètre, la seconde l'aura cinq fois. Voilà comment, chose admirable, qui dit proportion dit liberté, car du moment que l'unité de mesure est prise, non pas en dehors du monument, mais dans le monument lui-même, l'artiste peut à son gré raccourcir ou allonger ses supports, les concevoir ramassés ou grêles, forts ou élégants. Le besoin de la variété se trouva ainsi, dans l'art grec, concilié avec la règle. La liberté fut placée dans la loi.

Cependant, à une époque où la civilisation pouvait avoir des raffinements sans être pour cela compliquée, lorsque les idées étaient encore simples et en assez petit nombre, l'architecture put se contenter de trois modes pour varier son caractère, et, en tant qu'elle édifiait la demeure des dieux, ces trois modes suffirent à sa poésie religieuse. Bien que diverse, en effet, la beauté des divinités païennes pouvait se ramener à trois caractères dominants : elle était sévère et mâle comme celle de Jupiter, de Minerve, de Mars, de Neptune, ou délicate et gracieuse comme celle de Vénus, de Proserpine et de Flore, ou mélangée de fierté et d'élégance, de virilité et de grâce, comme celle de Junon, de Diane, de Bacchus et d'Apollon. Quoi qu'il en soit, ces trois variantes d'un seul et unique système de construction furent les *trois ordres*, création ingénieuse, admirable, que rien n'a pu détruire, et qui a reparu, au bout de deux mille ans, grandement altérée sans doute par le rude génie des Romains, mais vivace et brillante encore au soleil de la Renaissance.

Il semble au premier abord que c'était peu de trois ordres pour nuancer le caractère de tous les édifices. Et pourtant cette division en trois a suffi, dans l'antiquité classique, à toutes les expressions de l'architecture. Ramenée à des termes irréductibles, la classification des Grecs n'en est que plus générale et plus ample. Toutes les variantes, en effet, pourront trouver place dans les intervalles marqués par ces trois points : deux extrêmes et un milieu. Chacun des trois ordres étant susceptible du *plus* ou du *moins*, c'est-à-dire de se rapprocher des deux autres ou de s'en éloigner, la variété naîtra de cette triple unité. Entre la rudesse et la grâce, entre la simplicité extrême et l'extrême richesse, la liberté de l'artiste pourra se mouvoir, et combien de degrés, combien de nuances ne va-t-elle pas rencontrer en passant d'une pesanteur imposante à une délicatesse aimable, du plaisant au sévère !

Il est à remarquer au surplus que les diverses branches du génie humain, la poésie, la musique, la littérature, l'éloquence, la peinture, la sculpture, sont soumises à une loi semblable. Dès qu'il s'est dégagé de ses langes, l'art débute toujours par une certaine roideur austère; il acquiert ensuite plus de souplesse et d'élégance, et il finit par le style riche, pompeux et fleuri. Ainsi l'on peut dire que tous les arts ont, comme l'architecture, leurs trois ordres, qui répondent aux phases de leur développement. Partout les mâles accents d'un Michel-Ange, d'un Corneille, d'un Bossuet, d'un Glück, précèdent la douceur d'un Raphaël, d'un Racine, d'un Fénelon, d'un Mozart. Chacune des neuf Muses a revêtu d'abord un vêtement rigide; ensuite elle s'est parée d'un costume aux plis gracieux et faciles; enfin, elle s'est enveloppée d'une draperie ornée et brillante, jusqu'au moment où, dans l'oubli d'elle-même, elle a laissé traîner et chiffonner sa tunique.

Les trois ordres de l'architecture grecque, le *dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*, marquent ces trois évolutions communes à tous les arts. Le premier répond à l'idée d'une simplicité fière et forte, le second au sentiment de la délicatesse et de la grâce, le troisième à une intention de magnificence et de richesse.

Vitruve est malheureusement le seul architecte de l'antiquité dont les écrits soient arrivés jusqu'à nous. C'est de lui que nous avons reçu la notion écrite de l'art grec; il convient donc de citer ici le texte de cet écrivain touchant l'origine des trois ordres. Ce sera, du reste, une occasion pour le lecteur d'apprécier le goût de Vitruve, de mesurer la portée de son esprit et de pressentir l'influence que ses écrits ont dû avoir sur l'enseignement classique de l'architecture.

« Dorus, fils d'Hellen et de la nymphe Optique, roi d'Achaïe et de « tout le Péloponèse, ayant autrefois fait bâtir un temple à Junon dans « l'antique cité d'Argos, ce temple se trouva *par hasard* être de cette « manière que nous appelons dorique. Ensuite, dans toutes les autres « villes de l'Achaïe, on en fit de ce même ordre, aucune règle n'ayant « été encore établie pour les proportions de l'architecture. Plus tard les « Athéniens, après avoir consulté l'oracle d'Apollon, par un commun « accord de toute la Grèce, envoyèrent en Asie treize colonies, chacune « ayant son capitaine, sous la conduite générale d'Ion, fils de Xuthus, « et de Créüse, qu'Apollon, par son oracle rendu à Delphes, avait avoué « pour son fils. Entré en Asie, Ion s'empara de toute la Carie et y fonda « treize grandes villes... Le pays fut nommé, par les conquérants, Ionie « du nom de leur chef. Des enceintes y furent consacrées aux dieux « immortels et l'on commença d'y bâtir des temples. Le premier fut

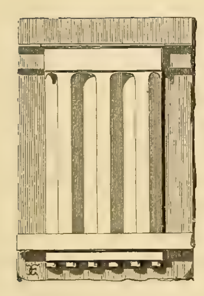
« dédié à Apollon Panonien; ils le firent à la manière de ceux qu'ils « avaient vus en Achaïe, et ils l'appelèrent Dorique, parce qu'il y en « avait eu de pareils dans les villes des Doriens. Mais comme ils ne « savaient pas bien quelles proportions il fallait donner aux colonnes de « ce temple, ils cherchèrent le moyen de les faire assez fortes pour porter « le poids de l'édifice tout en les rendant agréables à la vue. Pour cela « ils mesurèrent le pied d'un homme et, trouvant qu'il était la sixième « partie de la hauteur du corps, ils appliquèrent à leurs colonnes cette « proportion; quelque fût le diamètre de la colonne à son pied, ils don- « nèrent à la tige, y compris le chapiteau, une hauteur égale à six fois « ce diamètre. C'est ainsi que la colonne dorique emprunta les propor- « tions, la force et la beauté du corps de l'homme.

« Plus tard, voulant élever un temple à Diane, et cherchant quelque « nouvelle manière qui fût belle, ils lui donnèrent la délicatesse du corps « de la femme, et ils portèrent la hauteur des colonnes à huit diamètres, « afin qu'elles parussent plus sveltes. Ils y ajoutèrent des bases avec des « enroulements à l'imitation des chaussures, et ils taillèrent des volutes « au chapiteau pour représenter les boucles de la chevelure, rejetées à « droite et à gauche du visage. Des cymaises et des guirlandes furent « comme des ornements arrangés sur le front des colonnes; enfin, des « cannelures creusées le long du fût imitèrent les plis d'une robe. Ainsi, « ils inventèrent deux ordres de colonnes dont les unes rappelaient les « proportions et la simplicité négligée du corps de l'homme, et les autres « la délicatesse et la parure de la femme. Par la suite, le sentiment de « l'élégance s'étant développé, on préféra des proportions plus élancées, « et l'on donna sept diamètres en hauteur à la colonne dorique et huit et « demi à la colonne *ionique*, car cette dernière prit le nom du peuple qui « l'avait inventée. Le troisième ordre, que nous appelons *corinthien*, « imite la grâce d'une jeune fille; il en a les proportions délicates, et il « appelle aussi les ornements les plus élégants... »

Tel est le texte de Vitruve touchant les trois ordres. Nous aurons plus d'une fois à y revenir, soit pour en signaler les erreurs étranges, soit pour en donner le véritable sens; car de telles histoires seraient bien près d'être absurdes, s'il les fallait prendre à la lettre, au lieu d'y voir un ressouvenir, il est vrai très-obscur et fort altéré, du symbolisme architectonique des grands siècles.

XVII

DANS L'ORDRE DORIQUE, LES PROPORTIONS SONT MALES, LES FORMES SONT INDICATIVES DE LA CONSTRUCTION, LES ACCENTS DE LA SOLIDITÉ TIENNENT LIEU D'ORNEMENTS.



L'ordre dorique est le plus ancien des trois ordres. Il fut apporté en Grèce, selon toute apparence, par la race dorienne qui était la race hellénique pure, tandis que les races ionienne et achéenne étaient mélangées de sang pélasge. C'est ce que symbolise la tradition qui fait de Dorus le fils d'Hellen, dont Achæus et Ion n'étaient que les petits-fils. Descendus des montagnes de la Thessalie où on les trouve établis dès le XVIe siècle avant notre ère, les Doriens s'étaient emparés du Péloponèse, environ quatre cents ans plus tard, conduits par les descendants d'Hercule, qui les avait jadis protégés contre les Lapithes. C'était une race sérieuse et mâle. Ils avaient des mœurs rigides, une religion austère et solennelle, un dialecte rude, le goût de l'agriculture, la passion de la gymnastique et de la guerre. Leur génie formait le plus éclatant contraste avec celui des tribus ioniennes, qui se caractérisaient par un culte pompeux, des mœurs plus faciles et plus élégantes, un esprit mobile et ouvert à toutes les jouissances morales, une langue harmonieuse, de l'aptitude au commerce et le goût des arts. Cette opposition des deux races fut représentée historiquement par l'antagonisme de deux républiques à jamais illustres, Sparte et Athènes.

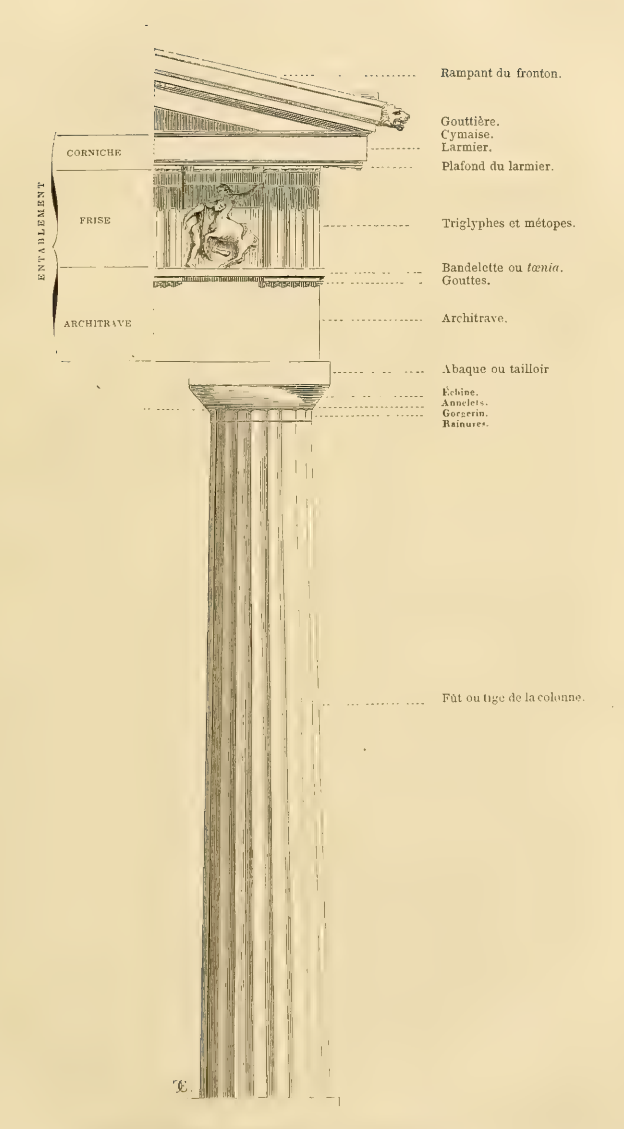
On devine que l'architecture des Doriens portera l'empreinte de leur génie sévère. Elle sera solide, massive, puissante, et elle accusera sa puissance comme un athlète montre ses muscles. Tels sont, en effet, les caractères saillants de l'ordre dorique, surtout dans ses commencements. C'est la nécessité même de la construction qui engendre la principale beauté de cet ordre. L'ossature du monument dorique est visible et si bien accentuée que le spectateur, passant par toutes les phases de la construction, bâtit l'édifice une seconde fois dans sa pensée.

Si nous analysons l'architecture dorique, nous allons en voir toutes les

parties s'agencer, se pondérer, se soutenir avec une logique rigoureuse. Chaque membre occupera une place inévitable; chaque pierre dira elle-même sa fonction; chaque moulure s'expliquera, et l'expression du monument ressemblera à cette éloquence laconique dont tous les mots portent.

Nous connaissons déjà la colonne dorique; elle est sans base; elle a une forme conique très-prononcée avec un léger renflement. On y a traîné des cannelures profondes à vives arêtes. L'image d'une forte ligature a été figurée en haut du fût et répétée à la gorge du chapiteau. Les formes végétales de l'Égypte ont été remplacées par un tore évasé dont les contours, rappelant ceux d'une patère, ont été empruntés de l'art céramique, cultivé en Grèce de toute ancienneté. Cette moulure du chapiteau se nomme *échine*, nom dérivé sans doute du mot *echinos* (ἐχῖνος) qui signifie cuvette. Sur le tore est posée une dalle carrée appelée *tailloir* ou *abaque*. Tel est le support dorique chez les Grecs, inventeurs des trois ordres. Vitruve dit que ce support est proportionné comme le corps de l'homme dans lequel le pied est égal à la sixième partie de la hauteur du corps; mais, d'une part, ce rapport n'est pas bien observé, ainsi que nous l'avons établi dans le chapitre sur les *Proportions du corps humain*; d'autre part, si ces proportions avaient été appliquées aux colonnes doriques, elles auraient toujours six diamètres de hauteur, ce qui jamais ne se vérifie. En effet, dans les temples de l'ordre dorique véritable, du dorique grec, la colonne la plus élancée, y compris son chapiteau, a toujours moins de six diamètres.

Maintenant, que va porter cette colonne? L'espace entre deux supports est couvert, nous l'avons dit plus haut, par une seule pierre horizontale, une plate-bande, qui va d'une colonne à l'autre, joignant les deux axes, et qui est posée à joints vifs sans mortier. Dans la construction en pierre, cette plate-bande, l'*architrave*, rappelle par son nom, qui signifie maîtresse-poutre, la construction primitive en bois. En effet, les temples les plus anciens de la Grèce, même lorsqu'ils étaient bâtis en pierre, étaient couverts en charpente, ainsi qu'en témoignent plusieurs passages d'Euripide (tragédies d'*Oreste* et des *Bacchantes*), de Polybe, de Pline, de Pausanias. Le temple de Junon à Métaponte, dans la Grande-Grèce, le temple de Neptune à Mantinée, étaient portés sur des colonnes de chêne ou d'autre bois. A Éphèse, le fameux temple de Diane fut aisément brûlé par Érostrate, parce que la couverture était en bois de cèdre. Leur ancienneté même donnait aux colonnes en bois un caractère sacré, et, souvent, — c'est Pausanias qui l'affirme, — elles étaient conservées comme des modèles vénérables, dans les édifices en pierre qui avaient succédé aux temples primitifs. Il est certain que ces temples eurent en tous cas des



COLONNE ET ENTABLEMENT DE L'ORDRE DORIQUE

toitures en bois, et nous verrons que le souvenir s'en perpétua dans les constructions de l'ordre dorique qui conservèrent ainsi, en pierre ou en marbre, une image commémorative de l'antique charpente.

Sur la maîtresse-poutre étaient posées des solives qui la coupaient à angles droits, et qui étaient soutenues à l'autre bout par le mur principal du temple. Mais ces solives étaient séparées de l'architrave par un cours de planches qui la couvrait pour la garantir de l'humidité, précaution d'autant plus nécessaire qu'une maîtresse-poutre se compose toujours de deux demi-poutres jumelles, juxtaposées et reliées par des clefs, mais qui laissent entre elles un joint, de manière que, si l'une des deux vient à fléchir, l'autre puisse résister encore quelque temps, la solidité ayant ainsi deux chances pour une. Les solives étaient couvertes à leur tour par une sablière, c'est-à-dire par une pièce de bois couchée horizontalement dans le même sens que l'architrave, et supportant les chevrons du comble, lesquels faisaient saillie au dehors pour écarter la chute des eaux de pluie, et portaient le plancher incliné de la couverture. Mais comme ces chevrons présentaient à leur extrémité une suite de petites surfaces carrées d'un effet mesquin et déplaisant, on en rabattait les angles et on y clouait des planches qu'on plaçait sur un plan vertical, afin que la pluie n'y pût séjourner. La même chose était pratiquée sur la face inférieure, tant pour la préserver que pour épargner au spectateur placé en dessous un effet semblable à celui dont nous venons de parler. Cependant, au bas de la toiture règne un canal appelé *chéneau*, destiné à recevoir la masse des eaux de pluie et à les conduire dans les tuyaux de gouttière; on évite par là de laisser couler des torrents de pluie tout le long de l'édifice. C'est ainsi que se construisait en général et que se construit encore une couverture en charpente.

Voyons à présent comment les Grecs ont imité ou plutôt rappelé ces dispositions, particulièrement dans l'ordre dorique. On entend, en architecture, par le mot *ordre* proprement dit, le rapport établi entre la colonne et les parties qu'elle supporte. Ces parties, au nombre de trois, forment ce qu'on appelle l'*entablement*. L'édifice pouvant se terminer en terrasse ou se couronner d'une toiture qui varie, le comble n'est pas compris dans l'entablement, ni par conséquent dans l'ordre. Les trois seules parties de l'entablement sont l'*architrave*, la *frise* et la *corniche*. L'architrave, encore une fois, représente la maîtresse-poutre; elle est donc posée horizontalement sur les colonnes. La frise est l'espace occupé au-dessus de l'architrave par la rangée des solives qui s'y appuient et qui la coupent à angle droit, à moins que l'édifice ne soit rond, et qu'alors l'architrave ne soit courbe. La corniche (du grec χορωνὶς, achèvement,

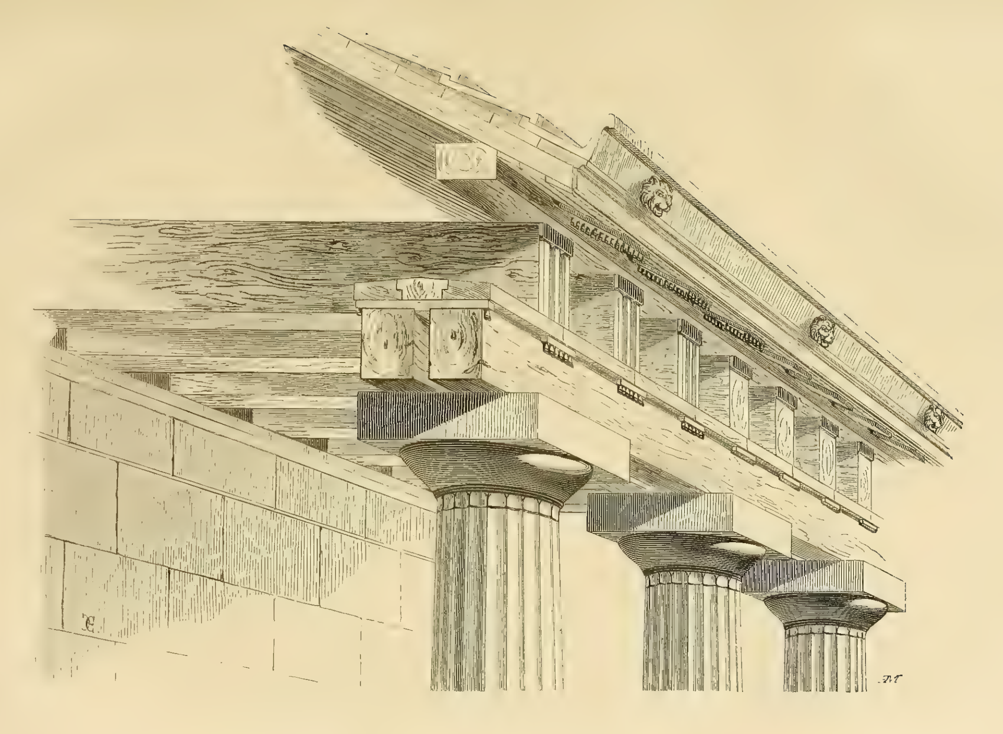


IMAGE DE LA CONSTRUCTION PRIMITIVE EN CHARPENTE

couronnement) est l'image de la sablière qui portait les chevrons du comble et de la partie saillante disposée comme nous l'avons dit. De toute manière, alors même que la toiture est absente, la corniche a sa raison d'être dans la nécessité d'empêcher l'égouttement des eaux sur les murs ou sur les colonnes de l'édifice. Pour cela, à l'extrémité inférieure de la surface verticale qui est censée couvrir les chevrons, on creuse en dessous un canal dont le bord, taillé à vive arête, s'oppose au retour de l'eau vers l'entablement, et la force de s'égoutter plus loin que le pied des colonnes. On voit alors les gouttes d'eau suspendues comme des larmes tout le long de cette partie saillante et verticale, qui, pour cette raison, s'appelle *larmier*.

Dans l'ordre dorique, la frise a cela de distinctif que le bout des solives qu'on veut rappeler y est accusé par une table saillante. Originairement, selon Vitruve, pour cacher et orner ces bouts de poutres coupées, on y clouait des tringles de bois dont les joints étaient mastiqués avec de la cire. Ces tringles posées verticalement formaient des rainures : l'artiste grec en a conservé la tradition en creusant sur la table saillante deux canaux et deux demi-canaux qui, répétant les cannelures de la colonne, affirment de nouveau la verticale et produisent un contraste piquant avec les horizontales de l'architrave et de la corniche. Ces entailles en biseau, qui semblent gravées avec un burin, s'appellent *glyphes* (de γλυφὴ, gravure), et leur ensemble compose le *triglyphe*, c'est-à-dire les trois gravures, en comptant sans doute les deux demies pour une.

Dans le principe, les intervalles entre les triglyphes restaient vides, non-seulement au-dessus de l'architrave, mais au-dessus du mur correspondant à la colonnade. Aussi appelait-on ces intervalles des *métopes*, c'est-à-dire des ouvertures intermédiaires (de μετὰ, entre, et ὀπὴ, ouverture). Cela résulte clairement d'un passage d'Euripide, dont le sens a été pour la première fois mis en lumière par Winckelmann. Oreste et Pylade se concertant sur les moyens d'entrer dans le temple de Diane pour en enlever la statue de la déesse, Pylade fait remarquer à son ami qu'il existe entre les triglyphes un vide par lequel on peut passer le corps. Mais, dans la suite, ces vides furent bouchés, par une tablette si l'édifice était de bois, par une dalle s'il était de pierre ou de marbre, et cette dalle, un peu en retraite, se trouva un champ tout préparé pour recevoir un ornement. Cependant, les plus anciens monuments de l'ordre dorique, les temples de Pœstum, par exemple, ont des métopes lisses; l'idée de sculpter un bas-relief sur la métope ne vint que plus tard, lorsque le mode dorien se développa dans le sens de la richesse et de l'élégance.

Ainsi composée de triglyphes et de métopes, la frise est séparée de l'architrave par une moulure plate, la *bandelette* ou *tænia*, qui représente sans doute l'épaisseur du cours de planches qui couvrait la maîtresse-poutre. Ces planches étaient reliées à chaque solive par des vis ou des chevilles dont la tête reste visible sous les triglyphes de pierre. Ces chevilles au nombre de six, Vitruve les appelle des *gouttes*, et le nom leur en est resté, comme si elles exprimaient les gouttes d'eau qui auraient coulé le long des rainures du triglyphe, primitivement mastiquées en cire. Mais cette explication ne vaut pas celle de Léon-Baptiste Alberti, qui voit avec raison, dans les prétendues gouttes, l'image des chevilles par lesquelles le charpentier avait fixé la planche courante à chacune des solives.

Maintenant, comme les solives étaient naturellement placées sur l'axe des supports, le triglyphe qui les représente est mis au droit des colonnes, et le triglyphe intermédiaire (car il y a plus de triglyphes que de colonnes) correspond au milieu de chaque entre-colonnement. De cette manière, la métope dessine un carré parfait, en opposition avec la forme allongée du triglyphe, que ses cannelures allongent encore. Et, pour que la métope parût parfaitement carrée, les Athéniens eurent la précaution délicate de la tenir un peu plus haute que large, comptant sur la perspective qui en raccourcirait la hauteur.

Ici se présente une difficulté. La colonne d'angle, étant isolée, va porter une charge plus lourde que les autres; c'est sur elle que pèsera principalement la poussée du toit qui s'incline, surtout dans le cas où un tremblement de terre imprimerait une secousse à l'édifice, comme il arrive souvent en Grèce. L'architecte grec a donc senti le besoin d'augmenter le diamètre de cette colonne angulaire, et de diminuer, en dépit de la symétrie, l'intervalle qui sépare les deux dernières colonnes. Il a observé qu'en grossissant la colonne d'angle, il l'a rendue plus forte pour supporter son fardeau, sans toutefois la faire paraître plus épaisse, car si elle avait exactement le même diamètre que les autres colonnes du portique, elle semblerait plus mince, parce qu'elle est noyée dans la lumière diffuse et que ses contours sont dévorés par la grande masse de l'air environnant. Pour être à nos yeux aussi forte que les autres, il faut que cette colonne soit plus forte. Rétrécir le dernier entre-colonnement présente un double avantage, puisqu'on augmente ainsi la solidité réelle et la solidité évidente. Mais si les deux dernières colonnes se rapprochent, les triglyphes se rapprocheront aussi et les métopes ne seront plus égales, ce qui sera très-choquant, surtout si l'on se propose d'attirer l'attention sur la métope en l'ornant d'un bas-relief. Pour éviter une telle irrégula-

rité, l'artiste grec a rejeté le dernier triglyphe à l'angle de la frise, au lieu de le placer sur l'axe de la dernière colonne. La symétrie qu'il avait résolûment sacrifiée dans les entre-colonnements, il la retrouve dans la frise qui est la partie la plus apparente et la plus caractéristique de l'ordre. Cette solution, d'ailleurs, était inévitable, soit que la métope restât vide, comme nous l'avons dit plus haut, soit qu'elle fût remplie par une dalle. Dans le premier cas, il eût été absurde que l'édifice se terminât aux angles par des vides, car si un point d'appui est nécessaire, c'est surtout à l'angle d'une construction; dans l'autre cas, si la métope était pleine, on avait à l'angle une demi-métope, indiquant une retraite là où le regard désire une saillie, et montrant une partie faible là où l'esprit demande une partie forte. La raison et le sentiment, l'utile et le beau, s'accordaient ainsi pour faire porter le dernier triglyphe à l'angle de la frise. Nous verrons bientôt comment les Romains, s'écartant peu à peu des modèles de l'architecture grecque, ont fini par agir comme s'ils n'en comprenaient plus le sens.

En continuant d'examiner dans ses détails l'entablement dorique, nous voyons au-dessus de la frise une suite de tables inclinées, appelées *mutules*, qui s'avancent également sur les triglyphes et sur les métopes, et qui semblent exprimer la projection des pièces de charpente qui soutenaient la saillie du larmier, saillie nécessaire pour éloigner l'égouttement des eaux, même sur les faces où il n'y a point de toit. Ces espèces de corbeaux, formant le plafond du larmier, sont, dans l'ordre dorique, ornés de trois rangs de petits cônes tronqués au nombre de six pour chaque rang, lesquels sont quelquefois tracés en creux, mais le plus souvent sculptés en relief. Que signifient ces appendices? Vitruve les appelle encore des *gouttes;* mais il est évident cette fois qu'il ne peut pas y avoir de gouttes sur une surface qui est inclinée tout exprès pour les éviter. Ces prétendues gouttes représentent sans doute, comme celles de l'architrave, les chevilles au moyen desquelles le charpentier avait fixé sous les chevrons un plancher pour en cacher les maigres saillies.

Quant aux mutules, Vitruve les regarde comme une image des *forces*, c'est-à-dire des maîtresses-pièces du comble. Et, en effet, dans quelques monuments grecs, notamment au temple de Thésée, à Athènes, l'inclinaison des mutules continue exactement celle du toit. Mais s'il faut admettre l'explication de Vitruve, l'image ne serait juste que sur les faces latérales de l'édifice, puisque le toit, dans les temples grecs, n'a que deux pentes; elle serait de pure convention sur les façades principales qui n'ont point de toit. Les *forces*, d'ailleurs, devraient être aussi espacées que les colonnes, et non pas aussi rapprochées que des chevrons.

C'est ici le cas de rappeler ces paroles sensées de Claude Perrault : « Il faut concevoir que les *mutules* qui sont au droit des colonnes sont les seules qui représentent les bouts des forces, et que celles qui sont entre deux y sont ajoutées pour la bienfaisance, de même que les triglyphes. »

Quand on regarde l'édifice à une certaine distance, ces mutules incli-



LARMIER DU PARTHÉNON

nées qui forment le plafond de la corniche sont cachées aux regards par la surface rectangulaire et verticale du larmier. Cette surface, pour laisser couler l'eau, est tenue lisse; mais comme elle est censée débordée par les tuiles de la couverture, on exprime cette disposition en couronnant le larmier d'une partie saillante nommée la *cymaise*, du mot grec κυμάτιον, qui signifie ondulation. La cymaise est en effet une moulure ondée qui présente une partie concave et une partie convexe. Si la moulure est concave en bas et convexe en haut, elle prend le nom de *doucine;* si elle est concave en haut et convexe en bas, c'est un *talon.* Lorsque la moulure est simplement concave, on l'appelle *cavet.* Ainsi la corniche dorique

se compose de trois membres, la *mutule*, le *larmier* et la *cymaise*.

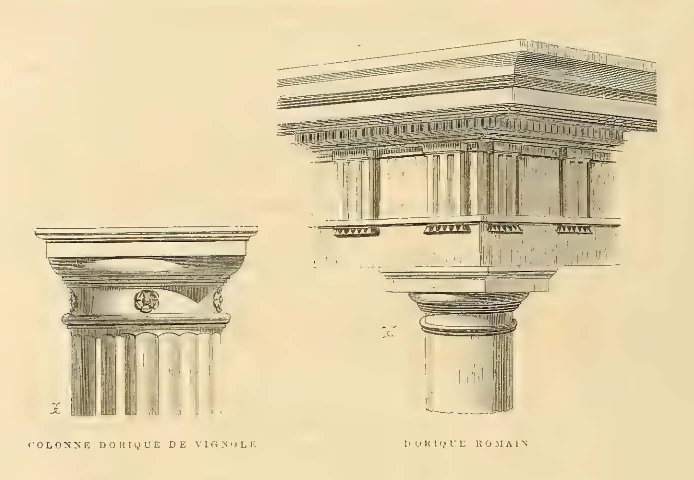
Telles sont les parties constitutives du véritable ordre dorique, du dorique grec. Cet ordre grave, mâle et imposant, où la construction elle-même engendre sa décoration, ne nous est bien connu que depuis l'affranchissement de la Grèce par la victoire de Navarin. Coïncidence fatale! il s'est trouvé que les Turcs se sont rendus maîtres de l'Attique et du Péloponèse juste au milieu du XVe siècle, lorsque la Renaissance éclatait en Italie et se préparait en France, au moment où les grands architectes de l'Occident auraient eu besoin de connaître les vrais modèles et de s'en inspirer, de sorte que la terre classique de l'architecture en platebande nous a été fermée durant les quatre cents ans qui nous séparent du moyen âge. Déjà, sans doute, au XVIIIe siècle, deux architectes anglais, Stuart et Revett, et un architecte français, Le Roy, avaient exploré les antiquités d'Athènes et dessiné les monuments de la Grèce, mais le temps n'était pas encore venu de comprendre la beauté de ces monuments, si étrangère à nos habitudes invétérées. Il fallait qu'une esthétique passionnée et intelligente eût déblayé le terrain; il fallait que la routine fût vaincue par l'étude. L'architecture grecque ne pouvait être comprise du premier coup, pas plus que la sculpture de Phidias, qui a passé, même de nos jours, pour un ouvrage de l'époque d'Adrien! Enfin il nous est permis de penser aujourd'hui tout haut ce que disait naguère avec tant de chaleur, d'éloquence et d'autorité, un des maîtres de la critique contemporaine, M. Vitet :

« Combien voilà-t-il de temps que nos yeux se sont accoutumés à la majestueuse rudesse du véritable ordre dorique? Que d'hésitations, que de tâtonnements avant d'en venir là! Ce proéminent chapiteau ombrageant de son vaste tailloir un coussinet rustique au galbe épais, fuyant et aplati, ces cannelures aiguës, ce fût conique descendant jusqu'au sol sans base ni talon, sans cothurne ni sandale, depuis quand sentons-nous que c'est là de l'art grec et de la vraie beauté? L'ordre dorique promulgué par Vitruve, tel que sur sa parole on l'enseigne en Europe depuis plus de trois siècles, a-t-il la moindre ressemblance avec celui-là? Support banal, maigre colonne, chapiteau froid et effacé, tailloir timide et sans saillie, traduction romaine, en un mot, d'un admirable texte grec, tout est amoindri, tronqué, défiguré dans le dorique de Vitruve, et pourtant, quand Vitruve écrivait, les grands modèles étaient debout. Depuis Pæstum et Sélinonte jusqu'au fond de la mer Égée, on n'avait qu'à choisir. Tout le sol hellénique était couvert des types du dorique véritable. Vitruve n'en dit rien. Pas un mot de ces vieux chefs-d'œuvre, pas même du plus jeune, du plus brillant de tous, du Parthénon; il n'a pas l'air de

savoir qu'il existe. En revanche, il soutient doctement que l'ordre dorique est impropre à la construction des temples, que les anciens l'ont ainsi reconnu. Les anciens! qu'entend-il par là? Le voilà donc qui rejette Ictinus par delà les anciens, dans les temps à demi barbares! Les anciens, pour Vitruve, ce sont les Grecs d'Alexandrie, les architectes des Ptolémées! Il place l'âge d'or en pleine décadence. Or, c'est lui, notez bien, c'est lui seul qui a fait notre éducation; les secrets du grand art de bâtir ne nous sont venus que par lui. De là notre tardive intelligence de l'antiquité véritable, de l'antiquité grecque. »

C'est à nous maintenant de prouver par l'analyse des faits, par leur évidence, combien sont justes ces nobles paroles. Si nous comparons l'ordre dorique grec à celui que nos modernes ont hérité de Vitruve et des Romains, nous verrons que l'art et la construction, d'abord étroitement liés, peu à peu se séparent, que l'expression des formes s'altère et que le sens de l'exemplaire original disparaît dans la version de l'imitateur. Et d'abord, la colonne grecque de l'ordre dorique est sans base, et elle accuse une solidité inébranlable par son implantation dans les entrailles du sol. Que fait le Romain? Que font nos modernes? Ils ajoutent une base à la colonne, et cette base, qu'il faudrait au moins laisser ronde, ils la font reposer sur une plinthe carrée dont les angles offensent le regard autant qu'ils blessent les pieds du passant, et qui est elle-même, on ne sait pourquoi, hissée sur un piédestal. A l'idée d'implantation succède l'image d'une cale qui serait mise sous la colonne pour l'empêcher de s'enfoncer en terre, de façon qu'au lieu de surgir comme un arbre, la colonne avec sa plinthe ressemble à un étai qui serait placé après coup pour soutenir un édifice ébranlé. Nous avons vu avec quel mélange de grâce et d'énergie le chapiteau dorique représentait une ligature répétée, et comment l'*échine* répondait, par sa courbe brusquement terminée en ligne droite, à l'hypothèse d'une pression égale sur toute la surface du chapiteau. Eh bien, les Romains dénaturent chacune de ces formes; les fines rainures qui serraient le haut du fût sont remplacées par une astragale très-saillante et au profil rond, qui représente un anneau lâche. Les secondes rainures, celles qui marquent la gorge du chapiteau et qu'on nomme *annelets*, au lieu d'être curieusement fouillées et profilées à facettes, ne sont plus que des entailles à angles droits. La courbe de l'échine, cette courbe indéfinissable, mais si élégante en sa fermeté, fait place à une forme boudinée, à un contour purement géométrique, sans art et sans grâce, qu'on appelle le *quart de rond!* Le tailloir simple du chapiteau grec, ce tailloir qui s'annonçait par une bande de lumière et qui accusait si nettement sa fonction, le Romain y traîne un filet ou une

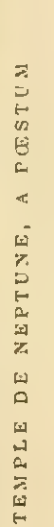
moulure qui affaiblissent l'image en la divisant... Viennent ensuite les architectes de la Renaissance, qui, oubliant le vrai caractère de l'ordre, se plaisent à enjoliver leur quart de rond en y taillant des oves, et leur gorgerin en y figurant un ornement déplacé, des roses. Et Vignole transforme en règles ces faux exemples, et cela fait loi dans nos écoles!



COLONNE DORIQUE DE VIGNOLE — DORIQUE ROMAIN

Mais l'entablement est bientôt aussi défiguré que la colonne. Les Grecs avaient donné à la hauteur de l'architrave plus que le demi-diamètre de la colonne (un tiers en sus environ); les Romains, méconnaissant la signification de l'ordre dorique, la force, ont réduit l'architrave jusqu'à lui donner seulement la proportion d'un demi-diamètre, comme d'ailleurs Vitruve le prescrit. Ainsi la *maîtresse-poutre* est devenue, dans le plus solide des trois ordres, moins forte en réalité et en apparence que ce qu'elle porte : au lieu d'avoir une hauteur égale à celle du triglyphe, elle n'est pas plus haute que le triglyphe n'est large, et l'axiome que le fort doit porter le faible se trouve renversé!

Arrivé à la frise, l'artiste romain continue ses altérations. Le triglyphe, qui était chez les Grecs à l'aplomb de l'architrave, il le place, lui, en surplomb, et il se croit alors obligé de figurer sous chaque triglyphe une sorte de petite base en ressaut. De cette manière, la bandelette simple et lisse, qui distinguait l'architrave de la frise en formant une horizontale continue et bien prononcée, se trouve interrompue par



TEMPLE DE NEPTUNE, A PÆSTUM

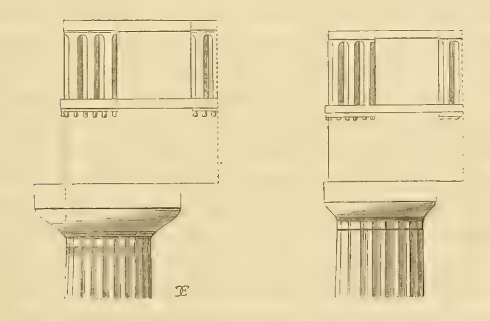
les saillies que font les bases des triglyphes et par les petites ombres qu'elles projettent... Ce n'est pas tout : les Grecs, ayant serré l'entre-colonnement aux angles de l'édifice, avaient été conduits à placer le dernier triglyphe, non pas au droit de la dernière colonne, mais au tranchant de la frise, et cela pour les vives raisons que nous avons plus haut déduites. Les Romains, comme l'enseignent Vitruve et nos architectes modernes, ont terminé la frise par une demi-métope, parce qu'ils ont fait le dernier entre-colonnement égal aux autres. Ils ont commis de la sorte une double faute : en compromettant la solidité réelle et apparente, qui veut des colonnes moins espacées dans chaque retour d'équerre, et en montrant une métope pliée en deux, c'est-à-dire un membre faible et en retraite, là justement où était représenté jadis un point d'appui énergique et en saillie.

On le voit clairement, la notion de l'art grec nous a été transmise telle que Vitruve la possédait, c'est-à-dire sensiblement faussée et corrompue. Si les écrits d'Ictinus et de Carpion sur le temple dorique de Minerve, le Parthénon, étaient arrivés jusqu'à nous, l'architecture grecque nous eût été connue dans toute sa pureté. Aujourd'hui, du moins, elle nous est révélée par ses monuments eux-mêmes, elle y vit, elle y parle. Et quelle différence entre le dorique romain et le dorique grec ; entre cet art lourd, timide, sans moelle et sans caractère, dont les roides préceptes se sont perpétués dans nos écoles, et cet art dorien, si robuste, si vivant et si fier, qui, des rives de la Grande-Grèce à l'Acropole d'Athènes, se montre maintenant ruiné, mais auguste, à nos yeux dessillés, étonnés ! Encore une fois, cet art que nous avions cru enchaîné, immuable, inflexible, il nous apparaît au contraire libre et hardi, malgré son respect pour certaines lois éternelles. Jamais il n'est esclave de la symétrie ; jamais il n'est rivé à une formule. S'il obéit toujours à de grands principes, il n'est pas gêné du moins par de petites règles. Souvent il emploie les artifices les plus délicats pour arriver à l'expression de la vérité. Aussi le voyons-nous se modifier peu à peu sous l'influence du génie athénien qui vient modérer, en y mêlant avec mesure un sentiment de grâce, le laconisme farouche de l'ordre dorique primitif.

Elles sont visibles, ces transformations, dans les divers temples de l'ordre dorique qui nous ont été conservés ou dont la restitution est facile. Ainsi se vérifie ce que nous disions des trois ordres, que chacun d'eux présente des variantes en plus ou en moins, selon qu'il s'éloigne ou se rapproche de son origine. Les colonnes tendent à devenir plus élancées et les entablements moins massifs ; l'ordre acquiert par degrés toute l'élévation compatible avec la solidité et l'énergie.

A la première période du dorique appartiennent le temple de Corinthe dont les colonnes, les plus courtes que l'on connaisse, n'ont pas même neuf demi-diamètres de hauteur, et le grand temple de Neptune à Pœstum, dont la rudesse a quelque chose de terrible encore et de sauvage, et dont les colonnes, hautes de cinq diamètres, sont courtes et fortes; elles ont un renflement insensible, mais une diminution très-prononcée; les cannelures sont à vive arête. L'étroitesse des entre-colonnements imprime à l'ordonnance, selon le mot des anciens, cette *âpreté*, dont la belle expression, *asperitas*, s'est conservée dans le latin de Vitruve. L'architrave est épaisse, le triglyphe puissant, la métope lisse, et l'absence de tout ornement sculptural est une austérité de plus. Au temple d'Égine, la colonne s'allonge; elle dépasse la hauteur de cinq diamètres, et le monument s'enrichit au fronton de sculptures roides, aux plis compassés, qui rappellent la symétrie architectonique. Au temple de Thésée, à Athènes, la colonne a onze modules, c'est-à-dire onze demi-diamètres. Au Parthénon, elle a un peu moins de six diamètres. Mais quelle marge laissée à la liberté du génie, entre les supports trapus de Corinthe et les sveltes colonnes des Propylées d'Athènes et du Parthénon!

Ici l'ordre dorique est à son apogée. Une intention de grâce se mêle à la force et se fond dans le caractère dominant, qui est la majesté. Un temple élevé à la grande déesse, par le peuple le plus élégant de la terre, devait offrir ce tempérament de sévérité et de douceur, si convenable à la demeure d'une vierge armée, pudique et fière. Aussi tout ce



que l'ordre dorique comporte de délicatesse y est ajouté par l'atticisme d'Ictinus et de Phidias. La rudesse primitive a fait place à des raffinements inconnus. Dans le grand temple de Pœstum, par exemple, l'ar-

chitrave est posée à l'aplomb du diamètre supérieur de la colonne, de sorte que la forte saillie de l'échine et du tailloir devient inutile puisqu'on peut la supprimer sans compromettre la solidité réelle et apparente du monument. Dans le Parthénon, la fonction du chapiteau est mieux comprise et mieux accusée. L'architrave dépassant le nu de la colonne, on sent mieux que l'évasement du chapiteau a pour objet d'offrir une assiette plus large au fardeau qu'on lui impose.

Mais en étudiant de près le Parthénon, les architectes de nos jours y ont découvert le secret d'une harmonie ravissante et d'une incomparable beauté. Les horizontales sont renflées suivant une courbe insensible. Le soubassement de l'édifice, les architraves, la frise, le fronton, offrent une convexité inappréciable qui charme le regard sans se laisser deviner. Au contraire, les entablements sur les faces latérales forment une ligne concave, de sorte que les angles du temple ne sont pas exactement droits, mais légèrement aigus. Les murs se penchent l'un vers l'autre, et, au lieu d'être tracés au cordeau, ils décrivent une courbe rentrante; les colonnes s'écartent de la perpendiculaire pour s'incliner légèrement vers le centre imaginaire du temple, et cette inclinaison est plus prononcée dans les colonnes angulaires qui semblent épauler tout l'édifice. De même que chaque colonne s'élargit à sa naissance et va diminuant jusqu'au chapiteau pour être et pour paraître d'autant plus solide, de même le monument tout entier, plus large à sa base que dans son élévation, prend la forme d'une pyramide tronquée dont l'invisible sommet se perdrait dans les nuages, à la hauteur de l'Olympe. Cette déviation de la verticale avait sa tradition dans l'antique Égypte où les murs sont toujours en talus et les portes plus étroites au linteau qu'au ras du sol. Quant aux courbes horizontales, il faut les regarder comme une pure invention du génie grec, invention qui remonte au VIII[e] siècle avant notre ère, car on en trouve déjà le principe dans un des temples de Pœstum. Avec une sagacité exquise, l'architecte athénien avait remarqué sans doute qu'une horizontale prolongée, si elle est rigoureusement droite, paraît fléchir vers son milieu comme ferait une corde tendue, et c'est pour corriger cette illusion qu'il relevait la ligne droite là où les yeux auraient cru la voir se baisser. Une surface plate, quand elle est très-étendue, se creuse vers son centre, et c'est pour lui rendre sa fermeté que l'artiste grec lui donnait un imperceptible renflement, ainsi que le fait observer M. Penrose (*An investigation of the principles of Athenian architecture*, 1851), l'architecte anglais qui a si savamment analysé et chiffré à un millième près toutes ces courbes, et qui les a notées comme une mélodie musi-

cale, selon l'excellente expression de M. Beulé (*L'Acropole d'Athènes*).

Il y a plus : loin d'être enchaîné à une parfaite égalité de mesures pour les membres semblables, Ictinus, avec une étonnante hardiesse, modifia, par exemple, la largeur des abaques de telle sorte qu'ils sont plus larges sur les faces méridionale et occidentale que sur les deux autres faces. Pourquoi? Sans doute parce que le côté du midi, qui domine l'escarpement du rocher, et le côté du couchant devant lequel se trouvaient des enceintes sacrées, ne pouvaient être vus que très-obliquement par le spectateur placé sur l'Acropole. Dans ce raccourci aigu, les abaques se seraient confondus, et, le jeu des vides qui les séparent étant supprimé, l'œil n'aurait aperçu qu'une seule pierre interminable. En s'écartant un peu des rigueurs de la symétrie, l'architecte a corrigé un effet désagréable, là où le spectateur n'aurait pu l'éviter lui-même en se déplaçant.

Les déviations les plus légères, les inflexions les plus subtiles servaient de la sorte à redresser les erreurs de la vue, et ici encore la délicatesse du mensonge appuyait l'expression de la vérité. Quant à ces courbes merveilleuses, c'était la contemplation de la nature qui les avait inspirées aux Grecs. Plus d'une fois, nous plaçant à l'orient du Parthénon et regardant la mer du haut de ces ruines, dans un jour de calme, nous avons été frappé de la similitude qui existe entre la courbe du fronton oriental et celle que dessine l'horizon de la mer, de l'île d'Égine au cap Sunium. Les deux arcs paraissent avoir le même rayon... Qui sait encore si de ces courbes mystérieuses ne résulte pas l'étrange effet de ce temple fameux, dont la grandeur réelle est si fort au-dessous de la grandeur apparente? Qui sait si, en évitant partout la ligne qui est le plus court chemin d'un point à un autre, on n'a pas trompé secrètement le spectateur et agrandi l'aspect du monument?

Mais l'étude de ce chef-d'œuvre va nous fournir un autre enseignement; c'est que le canon des proportions était chez les Grecs une règle élastique, une échelle mobile de mesures que l'artiste pouvait dans le détail varier à son gré et à l'infini.

Le corps humain, nous l'avons dit, présente quelques rapports essentiels et dominants, — celui-ci, par exemple : l'homme, en étendant les bras, donne la mesure de sa hauteur, laquelle est égale à dix-neuf fois le médius; — mais en dedans de ces limites, il y a place pour des variétés individuelles sans nombre et sans fin. Celui-ci a une petite tête sur un cou effilé, celui-là est très-haut de buste sur des jambes courtes, cet autre a des jambes allongées aux dépens du torse... C'est ainsi que procède la nature pour créer ces êtres toujours divers et toujours innom-

brables dont se compose l'espèce humaine. L'exemplaire éternel, le *type*, n'existe nulle part que dans la pensée de Dieu. Notre esprit le conçoit, mais nos yeux ne l'ont jamais vu; c'est la statue voilée du temple égyptien.

De même, en architecture, l'absolu des proportions ne saurait exister. Il y a sans doute quelques lois générales, et elles sont écrites dans le Parthénon, qui par sa perfection peut servir de modèle pour des édifices bâtis sur le même plan. — La hauteur de la colonne est le tiers de la longueur du *naos*, c'est-à-dire de la partie du monument qui renferme l'idole; elle est aussi le tiers de la largeur du temple, prise à la plus haute marche du soubassement, et cette largeur est égale à quinze fois celle de l'abaque oriental. La hauteur de l'architrave est égale à celle de la frise; la hauteur du fronton est le huitième de sa largeur; — mais en dehors de ces grandes lois, qui elles-mêmes ne sont pas inflexibles, la rigueur des proportions doit fléchir. Pour le détail, les rapports des membres entre eux, et de chacun d'eux avec le tout, sont soumis à la volonté de l'architecte, et cette volonté est soumise elle-même à toutes les conditions créées par le sens moral du monument, par son assiette, par sa perspective, par ce qui doit l'environner, par le fond sur lequel il se détachera, et par mille autres circonstances locales qui sont autant de raisons pour échapper à la symétrie, pour enfler ou affaiblir la proportion, agrandir ou atténuer les distances, pour racheter une erreur des sens par un artifice de l'art, enfin pour détromper le regard en le trompant.

Le Parthénon était l'ouvrage d'architecture le plus parfait de l'ordre dorique et le plus beau de toute l'antiquité. Rien ne pouvait être ajouté aux raffinements du goût qui avait su, par une conciliation des contraires, y mettre l'empreinte d'une douceur imposante, d'une élégance majestueuse et solennelle. Aussi, quand Ictinus fut chargé d'élever le temple d'Apollon Épicurius à Bassæ, près de Phigalie, il crut devoir chercher, comme nous le verrons, des combinaisons nouvelles, pensant ne pouvoir plus atteindre à la hauteur de son chef-d'œuvre, et désespérant de se surpasser lui-même.

CHARLES BLANC.

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

V

BAS-RELIEFS, STATUES ET FIGURINES ANTIQUES EN TERRE CUITE

Les sujets mythologiques et religieux ont leur place dans les bas-reliefs du musée Campana. Commençons par Jupiter. Voici, sur un grand bas-relief, la danse des Curètes. Ils frappent en cadence sur leurs boucliers afin d'empêcher Saturne d'entendre les vagissements de Jupiter enfant. Celui-ci est représenté aux bras de Rhée, abrité sous les boucliers retentissants qu'élèvent au-dessus de sa tête deux grands Curètes dressés sur la pointe des pieds. La figure de Rhée rappelle la Junon allaitant Mars du musée Pro-Clémentin. Dans un petit bas-relief, dont nous donnons la gravure, la même scène est reproduite d'une manière un peu différente. Les trois Curètes y exécutent la danse pyrrhique autour du petit dieu qu'ils ont posé à terre et qui lève vers eux, comme amusé par le bruit, sa tête enfantine.

Un bas-relief de style hiératique représente Apollon et la Victoire. Le dieu, en costume de citharède, vêtu d'une stola ample et flottante, d'une main pince de la lyre, et reçoit de l'autre, dans une patère, le vin que lui verse pour les libations la Victoire ailée. Cette terre cuite, dont la pareille est au Musée Britannique, est la copie partielle d'une très-belle composition figurée sur un bas-relief en marbre de la villa Albani, qui a été pendant un temps au musée du Louvre[1]. Dans cette composition,

1. Musée Napoléon, t. IV, pl. 7, 8, 9, 10.

Apollon apparaît suivi de Diane et de Latone[1]. Au fond, derrière le mur d'un téménos, s'élève un temple aux colonnes corinthiennes, à la frise ornée de courses de chars, au fronton décoré d'une tête de Méduse et de Tritons ailés. A l'une des extrémités, en arrière des déesses compagnes d'Apollon, un trépied est posé sur un cippe élevé. On croit que ce bas-relief de la villa Albani est de la classe de ceux qui étaient donnés en prix aux vainqueurs des combats de musique et qu'il représente Apollon vainqueur lui-même aux jeux Pythiens. Le temple corinthien serait le temple de Delphes[2]. Notre terre cuite reproduit assez bien l'archaïque élégance des figures d'Apollon et de la Victoire. On trouve des traces d'une couleur jaune ou dorée sur la lyre et sur la tunique d'Apollon ; la stola citharédique était colorée en vert de mer; les cheveux étaient peints en rouge; tout le bas-relief montre les vestiges d'une polychromie dont les teintes pâlies ou effacées par le temps laissent pourtant deviner leur ancienne harmonie, encore séduisante. Je parle du bas-relief n° 174; car, sur une autre terre cuite, où le même sujet est reproduit avec des formes plus grêles et quelques différences dans les costumes, on n'aperçoit aucun reste de couleur.

Ces terres cuites, de même que celle où la dispute d'Hercule et d'Apollon pour le trépied est représentée, sont un exemple du style archaïque volontairement appliqué à certains sujets, peut-être en mémoire de quelque œuvre antique à laquelle s'attachait une admiration traditionnelle pleine de respect. Cet archaïsme rajeuni est presque toujours d'une rare élégance; on y sent, soit dans les formes et les attitudes, soit dans l'arrangement des cheveux, dans les draperies aux chutes et aux plis symétriques, comme une signification mystérieuse et une grave harmonie; l'attrait du symbole, la solennité du rite, s'y ajoutent comme un charme austère à la pureté des lignes et à la grâce contenue des mouvements.

Un petit bas-relief, qu'on voit aussi au Musée Britannique, nous offre l'image d'un guerrier consultant l'oracle d'Apollon. Le dieu est représenté debout posant la main sur un objet que Combe a pris pour une lyre de forme carrée[3]. Près de cet objet est un corbeau, *comes obscurus tripodum*, dont le rapport avec l'art de la divination est connu. Combe

1. Diane et Latone se retrouvent identiques sur un fragment de bas-relief provenant de la collection de lord Elgin, au Musée Britannique.

2. Guigniaut, *Religions de l'antiquité*, explication des planches, p. 134, n° 281; O. Müller, *Monuments d'architecture*, § 97, n° 17.

3. Probablement à tort, car on voit derrière le dieu une lyre posée à terre. Voir *Description of the ancient terracotas in the British Museum*, p. 27.



LA DANSE DES CURÈTES

rappelle à ce sujet qu'Alexandre le Grand et Pyrrhus ont tous deux consulté la Pythie afin d'apprendre d'elle, le premier, s'il devait faire la guerre aux Perses, le second, s'il devait secourir les Tarentins contre les armes romaines.

Parmi les beaux bas-reliefs en terre cuite, il faut placer celui que Winckelmann a choisi pour le faire graver au frontispice de ses *Monumenti inediti*[1]. Il représente Minerve présidant à la construction du navire *Argo*. L'expédition des Argonautes fut la première grande entreprise maritime des Grecs, et le navire *Argo*, si l'on en regarde la construction comme un fait historique, la première galère à cinquante rames qu'ils aient lancée. Aussi les poëtes ont-ils feint que Minerve avait assisté en personne à sa construction :

Ipsamque secandis
Argois trabibus jactant sudasse Minervam.

J'ai déjà signalé ce caractère sacré des premiers travaux de l'industrie, dans lesquels les dieux eux-mêmes ne dédaignaient pas d'intervenir comme instituteurs. Trois personnages figurent dans la composition sculptée sur notre terre cuite. Cet homme assis, qui tient le ciseau et le marteau, occupé avec tant d'attention à sa tâche, c'est Argus, le constructeur du navire destiné à porter son nom. L'homme debout, à qui Minerve, assise devant lui, enseigne la manière d'attacher au mât la voile, c'est Tiphys le pilote. Nous savons que le vaisseau fut construit à Pagases, port de Magnésie en Thessalie, où Apollon avait un temple, et que le bois dont il fut fait avait été coupé dans la forêt de pins du Pélion. C'est ce qui a fait conjecturer par Winckelmann que l'arbre et la partie d'édifice introduite ici par le sculpteur représentaient, dans son intention, le temple d'Apollon et la forêt du Pélion. Cette explication a paru bien ingénieuse; elle me semble dans l'esprit de la sculpture antique, qui, d'un côté, n'admet rien d'inutile et de purement pittoresque, et, de l'autre, se plaît à ces indications d'un caractère plastique.

Une petite figure de Minerve, de style archaïque, se fait remarquer par son mouvement et par son élégance (nº 159). Ailleurs, c'est la statue de Minerve représentée entre deux hiérodules ou deux figures symboliques. L'idole est de forme antique, placée sur un piédestal bas, à la base duquel naissent, de chaque côté, deux ornements qui montent en arabesques pour accompagner la figure sacrée; la Minerve rigide est

1. Le bas-relief qui a servi à Winckelmann pour sa gravure est aujourd'hui à Londres. Il avait passé de la collection du cardinal Albani dans celle de M. Townley.

armée, avec un casque orné d'ailes sur la tête. Les deux prêtresses, semblables à des figures gravées dans les *Monumenti inediti*, et qu'on a regardées quelquefois comme représentant les *Heures*, semblent danser en relevant légèrement leur tunique ; elles portent sur la tête un ornement singulier que Winckelmann a cru être la couronne radiée dont Apulée parle en décrivant les cérémonies de l'initiation[1] : *Corona palmæ candidæ foliis in modum radiorum prosistentibus.* Elles forment, avec la statue et l'ornement dont j'ai parlé, un ensemble élégant et décoratif.

L'autre bas-relief a été gravé dans les *Monumenti inediti*, et Winckelmann y a vu deux canéphores de Minerve, portant sur leur tête, dans une corbeille sacrée, une offrande à la déesse. Ces deux figures sont placées aux deux côtés d'un candélabre allumé. Peut-être on y pourrait voir les Erréphores. On sait que ces vierges, au nombre de deux, descendaient de l'Acropole d'Athènes pendant la nuit qui précédait la célébration des Panathénées, et rapportaient au temple de Minerve des objets mystérieux qu'elles avaient été chercher dans une grotte voisine de la Vénus aux Jardins. Le candélabre, d'aspect monumental, est peut-être un souvenir imparfaitement et grossièrement reproduit de celui qui brûlait devant la statue de l'Érechthéion et qui était l'ouvrage de Callimaque. On voit s'y épanouir, à la partie supérieure, l'acanthe dont Callimaque orna, dit-on, le premier, le chapiteau corinthien; à la partie inférieure sont groupés des sphinx dont la représentation devait très-bien convenir à une œuvre de ciselure et qui rappelaient celui dont Phidias avait orné le casque de Minerve. Quant aux Erréphores, si toutefois ce sont elles, ne leur demandons pas la grâce libre de celles que le sculpteur du Parthénon avait placées au-dessus de la porte du temple, et qui sont aujourd'hui à Londres. Mais on trouve un caractère architectonique dans ces figures droites et longues, enveloppées de la tête aux pieds, dont une main soutient sur leur tête la corbeille mystérieuse, tandis que de l'autre elles pincent et relèvent légèrement leur péplus aux plis solennels.

Entre plusieurs bas-reliefs qui représentent des Victoires égorgeant des taureaux, il en est un qui attire tout d'abord les yeux par sa grandeur et par sa beauté. Le Génie de la Victoire, un genou sur l'animal abattu, relève d'une main, posée sur son mufle puissant, la tête de la victime, avant de chercher sur son large cou la place où, de l'autre main, malheureusement brisée, il va plonger le glaive sacrificateur; son geste

1. *Métamorphoses*, liv. X; *Monumenti inediti*, p. 59.

est tranquille et superbe; derrière lui, ses ailes se déploient, non plus frémissantes pour le combat, mais ouvertes pour le triomphe, tandis qu'il procède au meurtre pacifique.

VI.

Une composition énigmatique, dont on possède un double spécimen, présente trois personnages occupés à des rites sacrés. Au centre est une femme de figure majestueuse; elle est assise sur un siége rond autour duquel un serpent est enroulé. De la main gauche elle tient une torche non allumée, ou plutôt peut-être un faisceau de bûchettes[1], pour allumer le feu du sacrifice; dans la droite est un objet symbolique, difficile à déterminer. Derrière elle s'avance une femme plus jeune, portant une de ces torches faites de lattes d'un bois résineux, non allumée. Entre ces deux femmes est un autel. De l'autre côté, debout devant la femme assise et incliné vers elle, est un homme à la tête ceinte d'une bandelette, la poitrine et les bras nus, enveloppé d'une espèce de manteau dont le bord inférieur a des franges; derrière lui, on aperçoit l'extrémité d'un bâton ou d'un thyrse qu'il tiendrait baissé; il pose un serpent dans le giron de la déesse. Ce bas-relief fait sans doute allusion à quelque cérémonie des mystères. On reconnaît sans peine Cérès dans la femme assise, et Proserpine dans celle qui s'avance en portant la torche; mais quel est le troisième personnage? Serait-ce Esculape arrivant d'Épidaure pour la célébration des mystères d'Éleusis, ou Bacchus Sabazius, également caractérisé par le serpent, dont le culte, venu d'Orient, s'unit, à une certaine époque, par d'étroits rapports, avec celui de Cérès?

Les sujets bachiques sont nombreux au musée Campana. Le thiase tout entier s'y agite: Faunes, Satyres, Tityres; Bacchantes lascives, échevelées, promenant les saintes fureurs aux sons de la musique; Ménades et Thyades. Bacchus lui-même, « sorti sans voile des mystères, » y mène son triomphe dans un char attelé de lions ou de panthères, tandis que « la sainte abondance des raisins purs et savoureux est foulée hardiment » par les Faunes au corps maigre, dans leurs danses violentes, exécutées aux sons de la double flûte.

Qu'adorent ces deux-ci, prosternés si dévotement devant ce cep de vigne d'où sort un buste d'enfant, gracieux motif d'ornement? Est-ce

1. Σχίζα. Voir l'*Iliade*, ch. I, v. 463.

Bacchus, la divine personnification du fruit de la vigne, ou Ampelus, la personnification du cep? Ailleurs, c'est bien Bacchus enfant. Un Bacchant et une Bacchante (peut-être Macris, la nourrice du petit dieu) le bercent en l'air, dans le van (λίκνον) qui lui sert de berceau, tout en dansant une danse d'un caractère violent et pittoresque. L'enfant ne s'émeut point et semble aussi tranquille que s'il était bercé à terre sur un mode lent, aux sons d'une de ces cantilènes avec lesquelles les nourrices ont coutume d'endormir leurs nouveau-nés. Rappelons en passant que Jupiter et Mercure eurent aussi pour berceau le van mystique[1].

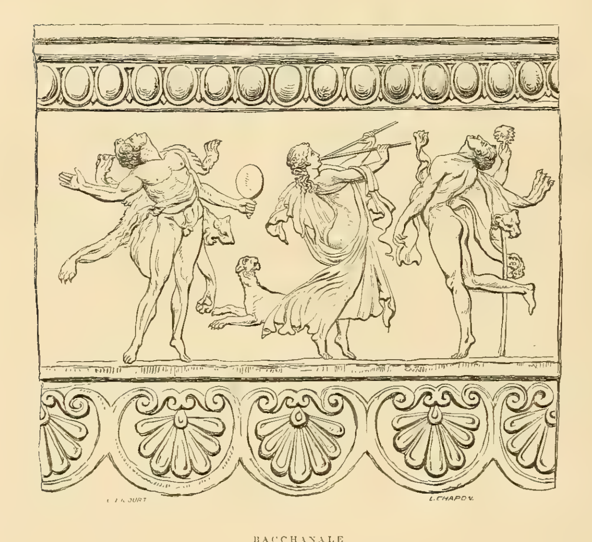
Un bas-relief nous montre Bacchus chez Icarius à Athènes. L'Athénien est à table, couché sur un lit, sa fille Érigone assise près de lui, dans un appartement orné d'une tenture (αυλαία). Bacchus barbu, enveloppé d'un ample manteau, s'avance appuyé sur un jeune Satyre. Un autre Satyre détache la chaussure du dieu. Cette composition n'est qu'une partie d'une composition plus riche et mieux développée, où d'autres scènes bachiques ont été représentées avec celle-ci et qu'on voit au musée Pio-Clémentin. Ici la scène a été resserrée et tronquée pour l'exigence du cadre. Je retrouve une imitation d'une autre partie de la même grande composition dans les terres cuites où un vieux Satyre est représenté soutenant une Bacchante ivre, en avant d'une statue de Priape.

Rapprochons de ces bas-reliefs celui où Bacchus Phallen est figuré par une tête barbue, ceinte d'une bandelette, au sommet d'un cippe du genre des hermès. C'est une scène religieuse et bucolique : on procède à la toilette du dieu; un Tityre ceint d'une peau de chèvre puise, pour le laver, de l'eau dans un vase tenu par une Thyade; une autre Thyade se tient derrière celle-ci, portant aussi des vases. De l'autre côté de l'hermès est une prêtresse, tenant à la main un rameau. On admire la grâce et la naïveté des attitudes. Ailleurs, deux Faunes sont représentés dansant et foulant aux pieds les raisins dans une cuve. Quelquefois les *calcatores* sont figurés sur les monuments appuyés sur des béquilles, ou suspendus à des cordes qui passent au-dessus de leurs têtes, afin de se maintenir en équilibre pendant leur exercice violent; ici ils se tiennent par les deux mains suspendus pour ainsi dire l'un à l'autre, tandis qu'une double flûte leur marque la mesure. On a plusieurs répétitions de ce sujet; mais le plus beau spécimen est un bas-relief à fond bleu sur lequel se détachent les corps nus, sveltes et maigres des deux Faunes

1. Callimaque, *Hymne à Jupiter*, v. 48; Homère, *Hymne à Mercure*, v. 21. Le van jouait un rôle dans les mystères de Bacchus, à qui l'on donnait le surnom de Λικνίτης.

fouleurs, vrais coureurs et danseurs de montagnes, suivants légers et alertes du dieu de la vendange. Il y a dans cet ouvrage une élégance qu'on peut appeler attique.

Le bas-relief dont nous donnons la gravure fait pendant avec celui-là. Ici, c'est une vraie bacchanale. Une musicienne, aux reins fortement



BACCHANALE

cambrés, presque entièrement nue, grâce au mouvement qui fait flotter autour d'elle sa draperie en découvrant ses charmes, danse en jouant de la double flûte, la tête renversée en arrière, dans une pose violente et lascive. Un Bacchant également nu, sur l'épaule duquel flotte une peau de bête, danse aussi, la tête et les reins renversés, en agitant son thyrse; un Faune dans la même attitude frappe sur un tympanum. Une panthère court derrière eux. Ailleurs, on voit un jeune Bacchus appuyé sur un Faune qui tient un flambeau renversé. Le dieu donne à boire à une panthère, animal qui passait pour très-friand de vin. Une Bacchante entièrement vêtue est de l'autre côté, portant un thyrse orné de bandelettes. Sur une autre terre cuite, Silène est représenté embras-

sant Cupidon, tandis qu'une Bacchante joue du tambourin[1]. Dans toutes ces terres cuites, et même dans les plus imparfaites, de même que dans les peintures de Pompéi, on admire le profond sentiment de l'art et de la décoration qui partout a guidé et comme inspiré la main de l'artiste, soit dans la pose et le mouvement des figures, soit dans les plis des vêtements collés ou flottants. Dans le bas-relief de *Silène et Cupidon*, la Bacchante musicienne a un mouvement de corps superbe, qu'accompagne avec autant de grâce que de justesse le jeu des draperies.

Voici maintenant le triomphe. Le dieu Bacchus et son amante, Ariane, sont assis sur un char traîné par des panthères en avant desquelles marche un Faune. Un Satyre capripède est assis sur le devant du char, servant de conducteur; près de lui est posée sa syrinx ou flûte à plusieurs tuyaux, dite flûte de Pan. Des festons de guirlandes, mêlés de grappes de raisin (*serta, escarpa*) pendent sur le cortége en décoration joyeuse, et des feuilles de vigne forment un ornement très-gracieux au bord supérieur du bas-relief (n° 40). Un bas-relief qui représente le triomphe d'Ariane porte le mot: *Vales* (*Valesius?*), nom qui se retrouve sur d'autres bas-reliefs de la même suite. On a aussi un *Triomphe bachique d'Hercule*, où le vainqueur des géants et des monstres est représenté traîné sur un char, à la façon de l'efféminé Bacchus, et entouré de la pompe qui, d'ordinaire, accompagne le dieu des vendanges.

VII

Vénus figure avec Mars sur un antéfixe de la collection. On la retrouve, comme déesse marine, avec Amphitrite, sur un bas-relief dont le Musée Britannique ne possède qu'une moitié, celle-là même où Vénus est représentée assise sur un hippocampe avec un petit Cupidon nageant auprès d'elle, tandis qu'un autre s'envole dans les airs. De ce dernier, les jambes seules et un bout d'ailes paraissent dans le bas-relief de Londres; dans celui de la collection Campana, il tient un parasol dont il paraît vouloir abriter la tête d'Amphitrite, qui semble venir ici au-devant de Vénus, assise comme elle sur un cheval marin. On sait que le *skiadion* était dans l'antiquité, comme de nos jours en Orient, une

1. Ces deux dernières terres cuites, de même que plusieurs des précédentes, se retrouvent au Musée Britannique.

marque de dignité; on le portait, à Athènes, dans les processions religieuses, sur la tête des femmes de citoyens [1].

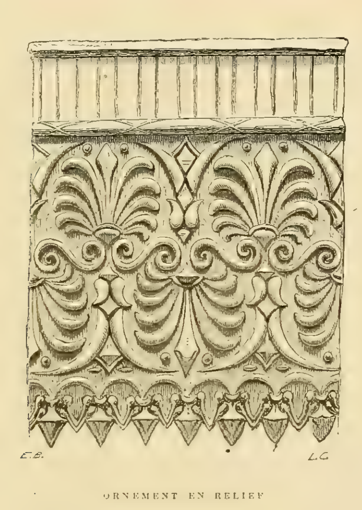
La tête d'un dieu marin, Glaucus, semble avoir fourni aux artistes de fréquents motifs d'ornementation. M. Vinet, si versé dans l'archéologie et la mythologie grecques, qui a fourni de précieux éclaircissements à la traduction de Creuzer par M. Guigniaut, a décrit et expliqué une curieuse terre cuite du Musée Britannique, où l'amant malheureux de Scylla paraît être en butte aux mauvais traitements des Amours qui tournent autour de lui, montés sur des dauphins, et dont l'un lui tire les cheveux, tandis qu'un autre semble lever la main pour lui appliquer un soufflet. Glaucus est représenté par un masque orné d'une barbe de feuillage, et dont « le regard fixe, les sourcils contractés, semblent indiquer la tristesse et la souffrance [2]. » Le masque se retrouve au musée Campana, mais les Amours sont ici plus respectueux pour l'infortune du dieu marin; ils se contentent de faire nager autour de lui les dauphins qui leur servent de monture et qu'ils pressent à coups de fouet. N'est-ce pas assez, pour l'amant que sa divinité ne console pas, de voir autour de lui les jeux de ces espiègles qui lui rappellent son infortune? Il y a aussi une représentation de Scylla avec un torse de femme et des chiens aboyants sortant de sa partie inférieure (n° 199). N'oublions pas une Sirène aux pieds et aux ailes d'oiseau (n° 59). Il y a plusieurs traditions sur les ailes des Sirènes; suivant une version, elles les avaient reçues des dieux pour voler à la recherche de Proserpine; elles les perdirent ensuite par punition divine, après avoir été vaincues dans leur lutte contre les Muses.

Parmi les autres bas-reliefs qui représentent des sujets divers, je citerai une curieuse terre cuite de style archaïque, qu'on voit dans une des vitrines et qui représente Actéon dévoré par ses chiens. Un bas-relief, dont le sujet se retrouve sur une peinture antique de Pompéi, nous montre la déesse romaine *Pudicitia* se détournant d'une femme qui lui apporte en offrande un phallus mêlé à des figues. La figue et le phallus étaient souvent associés comme amulettes par la superstition romaine. Il y a aussi des bas-reliefs qui représentent des scènes tragiques ou comiques; d'autres où sont figurés les jeux du cirque et de l'amphithéâtre. Par exemple, on voit sur une terre cuite la borne autour de laquelle tournaient les chars (*meta fervidis evitata rotis*), formée de trois

1. On le retrouve deux fois au Palais de l'Industrie : 1° sur une peinture antique de la collection Campana, n° 18, dans le salon carré; 2° sur une stèle funéraire, n° 34, dans la salle consacrée à la mission de Macédoine et de Thessalie.

2. *Mémoire sur Glaucus et Scylla,* inséré dans les *Annales archéologiques de Rome,* 1844.

pyramides placées à côté l'une de l'autre sur un piédestal commun. Un quadrige est en train de la tourner; son conducteur est revêtu de l'habit dont parle Suétone, *quadrigario habitu*[1]; les rênes sont roulées autour de son corps et rassemblées ensuite dans sa main gauche, tandis que, de la droite armée d'un fouet, il excite les chevaux. Cette terre cuite est signée : *Anniæ Arescusa*[2]. Sur une autre, on voit l'amphithéâtre avec la colonne, la loge impériale, les animaux qu'on lâche, et le combattant qui s'avance dans l'arène.



ORNEMENT EN RELIEF

Deux ou trois bas-reliefs, qui représentent des sujets égyptiens traités par des artistes romains, doivent être de l'époque d'Adrien, où l'on bâtit à Rome des temples à la manière égyptienne. On y voit des combats de Grues et de Pygmées, sujet qui se retrouve dans les peintures de Pompéi, des hommes dévorés par des crocodiles, des crocodiles qui se balancent sur des lotus, des hippopotames et d'autres représentations plus ou moins bizarres ou fantastiques. Une terre cuite qui existe aussi au Musée Britannique a été expliquée par M. Combe comme représentant une scène

1. *Caligula.*
2. Décrite par M. Combe.

du triomphe de Trajan après la victoire sur les Daces. Des captifs sont traînés sur un char avec des chaînes au cou et aux pieds, dont le bout est tenu par des gardiens qui marchent à côté d'eux. Le char est ouvert de tous côtés, sans doute afin de mieux laisser voir les prisonniers; l'un d'eux, dit M. Combe[1], paraît abattu, tandis que l'autre semble faire appel au peuple, afin d'exciter sa compassion.

Une série nombreuse de bas-reliefs se compose d'arabesques, mêlées de masques ou de figures, dans un style décoratif. Dans quelques-uns, l'Amour ou un Génie ailé est représenté cueillant des fleurs; dans d'autres, c'est une figure de femme, peut-être Proserpine, la vierge des campagnes d'Enna, dont la mythologie avait fait la déesse de la végétation. On ne saurait trop admirer l'art qui a présidé à ces compositions, où la figure humaine s'allie à des formes animales ou végétales, et qui a su trouver les lois secrètes auxquelles devaient se conformer ces produits de la fantaisie. Il y a aussi de simples ornements en relief, semblables à celui dont nous donnons la gravure. L'effet de ces ornements résulte de leur simplicité unie à la richesse, et du degré de saillie que leur a donné l'artiste : on y voit des traces d'une polychromie qui a dû en augmenter encore le relief et l'éclat.

Un bas-relief, dont le pareil existe incomplet à Londres, nous offre les têtes de Jupiter et de Minerve, tournées l'une vers l'autre, d'un côté, et de l'autre côté Junon et Mars, également opposés. Ailleurs on a des têtes de Silène, de Neptune. Cérès est représentée à mi-corps, tenant des épis dans chaque main. Ailleurs encore, ce sont des édifices représentés, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur. Ici un temple, là un arc de triomphe apparaissent; à côté, c'est un sanctuaire au milieu duquel s'élève la statue du dieu; de chaque côté, séparés de la statue et séparés entre eux par des colonnes, on voit des vases et des hermès; des boucliers sont suspendus au-dessus des vases. Parmi les anciens monuments qui sans doute sont représentés sur les terres cuites de la collection, on doit peut-être reconnaître le Capitole, aux trois portes qui indiquent ses trois enceintes, à ses colonnes corinthiennes, au quadrige qui orne le sommet du fronton, ainsi qu'à quelques autres détails. On sait que ce temple fameux fut reconstruit trois fois : la première fois, par Sylla; la seconde, par Vespasien, et la troisième, par Domitien; mais le plan primitif fut toujours respecté; l'ordre corinthien datait de Sylla, qui avait fait apporter d'Athènes des colonnes du temple de Jupiter Olympien. La figure de Jupiter paraît ici au centre du fronton, avec l'aigle à ses pieds. L'enceinte du

1. *Description of the ancient terracotas in the British Museum*, p. 61.

milieu était, en effet, consacrée à ce dieu; les deux autres étaient dédiées à Junon et à Minerve[1].

VIII

On a vu, dans une précédente livraison[2], la gravure d'une statue trouvée à Ardée, qui est, sans contredit, un des plus beaux ouvrages de la plastique. Le style des statues du Parthénon se retrouve dans cette terre cuite; on le reconnaît dans la pose, pleine à la fois de naturel et d'abandon, de cette femme si nonchalamment appuyée sur un hermès, dans les plis de la draperie qui l'enveloppe, aussi bien que dans les formes qui offrent cette grâce ample et libre, particulière aux œuvres de la grande époque. Quelle est cette mystérieuse figure? Aucun attribut ne le révèle. On pourrait trouver peut-être une indication dans l'hermès sur lequel elle s'appuie, et voir dans cette femme quelque prêtresse de Bacchus Phallen, ou même une Ariane, ou encore quelque divinité ou nymphe des champs. La rêverie qui paraît sur son visage ajoute à sa beauté un attrait poétique.

Plusieurs autres statues ont la même provenance. On peut reconnaître des Isis dans des divinités de style et d'attitude hiératiques que l'artiste a représentées assises sur des siéges en forme de sphinx. Une figure de divinité, assise dans un trône, porte sur sa tête une coiffure asiatique. Peut-être faut-il reconnaître Cérès et Proserpine dans deux femmes assises ensemble et dont les têtes manquent. N'oublions pas un charmant Cupidon, digne, par son élégance et sa perfection, d'avoir été modelé d'après quelque œuvre de Praxitèle ou de ses rivaux. Il y a encore, dans ces terres cuites d'Ardée, des fragments qui méritent d'exciter l'admiration, tant la vie et la beauté respirent et éclatent encore dans ces figures mutilées, *sine nomine corpora.* Une figure de Victoire sans tête agitant ses ailes d'azur se fait remarquer par la fierté du jet et par la hardiesse du modelé.

Plusieurs statues étrusques méritent d'être étudiées, moins au point de vue de la beauté que pour l'intérêt qu'excite ce peuple singulier dont l'origine, la langue, la civilisation sont pour nous un mystère. La collec-

1. Le Capitole se voit ainsi représenté, non d'une manière exacte, mais par quelques traits essentiels, sur un bas-relief de l'arc de triomphe de Marc-Aurèle.

2. Voir la *Gazette* du 1er juin dernier.

tion renferme quelques bustes; la plupart représentent des divinités avec des couronnes ou des diadèmes, provenant de fouilles faites dans l'Italie méridionale et en Sicile. On a cru reconnaître dans un buste la tête de Cicéron (nº 7).

Un grand nombre de figurines, la plupart curieuses et intéressantes, soit au point de vue de l'art, soit par leur singularité ou par quelque révélation qu'elles nous apportent sur la vie privée des anciens, remplissent les vitrines. Quelques-unes sont de style archaïque; très-peu représentent des divinités; mais la plupart nous offrent des attitudes et des scènes familières traitées avec une liberté charmante et un admirable sentiment du style et de la grâce. Tantôt c'est une femme assise ou bien debout, serrée dans son péplus; tantôt ce sont des enfants qui jouent, montés sur toutes sortes d'animaux, chiens, chèvres, porcs, chevaux. Des Amours, ces autres enfants, chevauchent sur des lions, sur des béliers. Ailleurs, ce sont deux amants qui s'embrassent, sujet répété assez fréquemment et qui devait plaire aux artistes. On a remarqué quelques figures d'acteurs comiques; et, dès le premier jour, une figure qui a été reconnue de tous pour le type antique de Polichinelle a été en possession, avec son long nez et son gros ventre, d'exciter et d'amuser la curiosité du public. Il y a aussi des figurines d'animaux, coqs, poissons, vaches, dans ces vitrines. On y voit encore une galère antique, des poupées aux bras mobiles, sans compter une grande quantité de ces lampes destinées aux tombeaux et qu'on y plaçait comme des symboles d'immortalité, d'où, sans doute, l'opinion populaire qui leur attribuait la propriété de brûler éternellement.

Les terres cuites qui proviennent de l'Acropole d'Athènes, et qui occupent une place à part dans le salon carré, se distinguent entre toutes par la grâce et la finesse. Cette terre de l'Attique appelait la main du modeleur. De même que les montagnes de cette contrée privilégiée étaient de marbre statuaire, de même la terre qui recouvrait ce marbre, fine et légère, semblait moins faite pour porter des moissons ou des pâturages que pour prendre des formes gracieuses sous les doigts de l'artiste inspiré par l'air pur et la belle lumière du ciel attique. Dans la vitrine du salon carré, on remarque d'abord une tête de Faune, pleine de malice spirituelle, appartenant à cette race poétique dont le rire éveillait des échos harmonieux dans les rochers de marbre du mont Pentélique ou dans les bois de lauriers roses des bords du Céphise. Un groupe représente un de ces Faunes embrassant une Nymphe qui se défend en vain contre lui. On voit une Athénienne debout, dans un péplus aux plis serrés, avec un pétase de forme pointue sur la tête, destiné, par la largeur

de ses bords, à la garantir de la pluie et du soleil. De petites figurines semblent des ornements qui ont dû être appliqués pour former des reliefs sur d'autres matières; quelques-unes ont dû être placées à des angles et sont moitié femmes, moitié arabesques. Il y en a de dorées, d'autres étaient peintes de diverses couleurs. Une petite Vénus qui tord ses cheveux fait admirer les lignes onduleuses de son corps. Des débris de poterie présentent d'admirables bas-reliefs. D'autres débris appartiennent à des représentations d'anciens édifices grecs et montrent des fragments de frises et de corniches d'une beauté et d'une finesse adorables. A côté de toutes ces merveilles fragiles, on a placé la représentation, brisée aussi, d'une coquille de noix, comme pour dire que c'étaient là les jeux de l'art attique.

LOUIS DE RONCHAUD.



LE PALAIS DE LA FARNÉSINE

AU TRANSTÉVÈRE ROMAIN

I

C'est sur la rive gauche du Tibre que Rome déploie, sur une immense étendue, ses monuments et ses ruines. Mais si c'est là qu'il faut aller chercher la plupart des vieilles basiliques, des dômes, des campaniles et des palais, est-ce à dire que la rive droite ait été complétement abandonnée par l'histoire et par l'art? Nullement. Si au temps d'Évandre la ville de Saturne s'élevait à la gauche du fleuve[1], à la droite aussi s'élevait alors la ville de Janus[2] :

> Hæc duo præterea disjectis oppida muris,
> Relliquias veterumque vides monumenta virorum.
> Hanc Janus pater, hanc Saturnus condidit arcem;
> Janiculum huic, illi fuerat Saturnia nomen[3].

Le Janicule et le Capitole avaient donc, quatorze siècles avant Jésus-Christ, leurs citadelles rivales de chaque côté du Tibre. Si plus tard la ville de Romulus s'enveloppa dans les plis des sept collines, c'est que d'un autre point de la rive opposée, des sommets du Vatican, les Étrusques menaçaient à chaque instant l'existence encore incertaine de la cité naissante... C'est au pied du Janicule que Porsenna fut arrêté par l'héroïsme d'Horatius Coclès, et c'est de la rive transtévérine que Clélie s'élançait à

1. Sur le mont Capitolin.

2. Cette ancienne ville s'appelait Antipolis : *Antipolis, quod nunc Janiculum in parte Romæ* (Pline). C'est de cette ville aussi que parle Ovide en ses *Fastes :*

> . . . . . Collis erat, quam vulgus nomine nostro
> Nuncupat, hæc ætas Janiculumque vocat.

3. Virgile, *Énéide,* liv. VIII, v. 355.

la nage pour reconquérir la liberté... Mais Rome, qui, en moins de huit siècles, devait être maîtresse du monde, eut bientôt assimilé à ses destinées toute la vallée du Tibre, et dès lors le Janicule et le Vatican, devenus romains, rivalisèrent de splendeur avec les autres collines.

Dans les premiers temps de l'ère chrétienne, la citadelle d'Ancus Martius couronnait encore le Janicule. Les jardins de Pompée et de César couvraient la pente méridionale de cette colline, tandis que le bois des Césars s'étendait sur toute la partie du versant oriental comprise dans les anciennes murailles, et descendait jusqu'aux rives du Tibre, depuis le pont Sublicius jusqu'au pont Janicule. C'est au milieu de ces frais ombrages qu'était le bois sacré où le Flamine sacrifiait à la déesse Furina[1]; c'est là aussi qu'était le tombeau de Numa. Du haut de ce merveilleux amphithéâtre on avait à ses pieds l'île du Tibre, semblable à un navire stationnant au milieu du fleuve, ayant à sa poupe le temple d'Esculape, à sa proue le temple de Faune, et en son milieu un obélisque devant lequel s'élevait le temple de Jupiter. Puis, sur la rive opposée, l'œil s'égarait à travers tous les monuments assis sur les pentes des collines et groupés harmonieusement sur les sommets. On apercevait sans doute le Circus Maximus, remplissant une partie de la vallée qui s'ouvre entre l'Aventin, couvert alors de temples et de portiques, et le Palatin, couronné de palais impériaux. Un peu plus au nord, on voyait se dresser la roche Tarpéienne, aux arêtes menaçantes, et le Capitole, avec sa citadelle et ses temples consacrés à Jupiter[2]. Le regard embrassait ensuite, au pied du mont Capitolin, toute la région du Circus Flaminius, avec les théâtres de Marcellus et de Pompée, les portiques de Minutius, de Philippe et d'Octavie, les temples d'Apollon, de Bellone, de Junon et de Diane : tout cela, dominé par les vertes hauteurs de la colline des Jardins, par les temples du Quirinal, par les saules séculaires du Viminal, par le *Cispius* de l'Esquilin, par les curies du Cœlius... et enfin, plus loin et plus haut encore que les splendeurs de Rome antique, par les grandes lignes de la campagne, et par ce magnifique horizon de montagnes qu'on croirait transparentes.

Revenant sur la rive transtévérine et remontant le cours du fleuve, on trouvait, à côté du bois des Césars, le tombeau de Cœcilius; et sur la pente du Janicule, le temple de Mania, le *vicus Janiculensis* et le *vicus Bruttianus*. En inclinant ensuite vers le nord, c'était le *Forum*

1. La déesse Furina passait pour être l'une des Furies. Elle apparaissait chaque année le 8 des calendes de Sextilius, le 25 juillet.

2. Le temple de Jupiter Férétrien et le temple de Jupiter Prædator.

piscatorium, faisant face au champ de Tibéria sur l'autre rive, et les prés Muciens[1] qui s'étendaient parallèlement au champ de Mars. Puis venaient le champ Codeta, qui conduisait au champ Vatican, à la grande Navalia, aux prés Quintiens et aux jardins d'Agrippine. Les différents Césars ajoutèrent à ces dispositions et les modifièrent successivement. Bientôt les jardins de Caligula et de Néron couvrirent une partie du Vatican. Vers l'an 68, Galba avait aussi de vastes jardins sur les hauteurs du Janicule[2]; et à la fin du IIe siècle, les jardins de Géta couvraient tout le versant nord-est de cette colline, descendaient jusqu'au Tibre, et comprenaient tout l'espace qui s'étend entre le Vatican et le Transtévère proprement dit, entre la porte San-Spirito et la porte Settimiana[3].

L'Église naissante combattit et triompha également sur les deux rives du Tibre. C'est au sommet du Janicule, à l'endroit même où Ancus Martius avait fondé sa citadelle, que le prince des apôtres vint planter la croix et la sceller de son sang. C'est sur le Vatican que tant de héros chrétiens moururent avec enthousiasme pour conquérir au monde la liberté et l'honneur; et c'est des entrailles de cette glorieuse montagne que devait surgir, quinze siècles plus tard, le plus splendide de tous les temples. C'est dans le Transtévère que le pape saint Calixte ouvrit la première église publique de Rome[4]. C'est dans le Transtévère qu'à la même époque vécut sainte Cécile[5]. C'est ce mont Vatican que les papes adoptèrent, comme séjour de prédilection, pendant les siècles tant agités du moyen âge, et c'est là qu'ils se tinrent, comme des sentinelles avancées, toujours en éveil et toujours prêtes à couvrir et à sauver la civilisation. C'est là qu'au IXe siècle saint Léon IV se fortifie et s'apprête à résister aux Sarrasins[6]. C'est là qu'en 1527 le connétable de Bourbon

1. C'est là qu'est aujourd'hui la *via della Longara*, presque parallèle à la ligne que suivait, sur la rive opposée, la voie Triomphale.

2. A l'endroit sans doute où se trouvent aujourd'hui la villa Corsini et la porte Saint-Pancrace.

3. Le palais de la Farnésine et le palais Corsini, ainsi que la rue della Longara, ont pris une partie de la place qu'occupaient les jardins de Géta. (Voir dans Nibby, part. II, *Roma antica*, p. 368, une description de Martial qu'on peut appliquer à la vue dont on jouissait de ces jardins.)

4. Ce fut l'an 224 de J.-C., sous l'empereur Alexandre Sévère. Cette église, qui est devenue la basilique de *Santa Maria in Transtevere*, fut reconstruite par le pape saint Jules Ier vers 340, renouvelée encore en 1139 par le pape Innocent III, et restaurée vers le milieu du XVe siècle par Nicolas V, sur les dessins de Bernardino Rossellini.

5. C'est sur l'emplacement du palais de Sainte-Cécile que le pape Urbain Ier consacra, vers l'an 230, l'église qui porte aujourd'hui le nom de Sainte-Cécile.

6. Ce fut saint Léon IV qui, vers l'an 848, voulant préserver la basilique vaticane,

trouva la mort devant Rome. C'est dans ce Transtévère, enfin, qu'en plein XIXe siècle, une armée française devait faire brèche pour entrer dans la ville éternelle.

Raphaël semble avoir eu une prédilection particulière pour cette rive transtévérine. Il y avait construit sa maison, à l'ombre du palais des papes[1]; il y vécut les plus belles et les plus fécondes années de sa vie; il y mourut dans toute la force de son talent et de son âge. Déjà ce divin génie nous a transportés sur les hauteurs du Vatican, il va nous conduire maintenant sur la rive même du Tibre, au milieu de cette population hautaine et fière dont la beauté semble immuable, à l'endroit même où, treize siècles avant, s'étendaient les jardins de Géta, où s'élève aujourd'hui l'un des palais les plus élégants que la Renaissance ait laissés à Rome et au monde.

II

A la fin du XVe siècle, une famille siennoise du nom de Chigi[2], puissante par ses richesses, était venue s'établir à Rome, où elle paraissait déjà avec distinction sous le pontificat d'Alexandre VI. Tomaso Tomasi raconte que Laurent Chigi fut écrasé dans une des chambres du Vatican, le jour de la fête de saint Pierre, pendant un orage qui renversa une cheminée, accident qui faillit être funeste au pape lui-même. Le même auteur ajoute que l'an 1500, lorsque le duc de Valentinois se préparait à envahir les Romagnes, « Augustin Chigi, frère de Laurent, un des riches « et magnifiques gentilshommes qui fussent alors à la cour, lui prêta non-« seulement plusieurs milliers d'écus, mais alla même jusqu'à faire fondre « toute son argenterie, qui était considérable, pour la mettre en mon-« naie[3]. » Ainsi se trouve contredite la relation d'Angelo Corraro, d'après laquelle les Chigi n'auraient paru à la cour de Rome que sous le règne de Jules II[4]. Il est certain que la fortune et la faveur de cette famille,

fit enceindre de murailles fortifiées la colline Vaticane, et créa le bourg (*borgo*) qui prit le nom de Cité Léonine.

1. La maison de Raphaël se trouvait au pied du palais Vatican, à l'endroit où s'élève aujourd'hui la colonnade de Saint-Pierre.

2. Le nom véritable était Ghigi.

3. Voir Tomaso Tomasi, *Vie du duc de Valentinois*, p. 302 et 313.

4. Voir *Relazione della corte Romana, fatta dal signor Angelo Corraro.*

déjà grandes sous les Borgia, augmentèrent encore sous les *della Rovere*. C'est alors qu'Augustin Chigi, devenu trésorier des finances pontificales, déploya tant de ressources et d'habileté pour subvenir aux dépenses excessives des guerres où le saint-siége se trouvait engagé, que le pontife honora le financier d'une véritable adoption, et voulut que le chêne des *della Rovere* figurât dans le blason des Chigi[1]. Enfin Léon X, également séduit par la personne et par les qualités d'Augustin Chigi, lui continua les priviléges[2] que lui avait accordés Jules II.

A cette époque, qui fut l'âge d'or de la renaissance italienne, toute grande famille voulait éterniser son nom par quelque monument qui parlât à la postérité. C'est à cette noble émulation que les arts durent alors l'éclat extraordinaire dont ils nous étonnent encore aujourd'hui; c'est ce qui a fait de l'Italie un vaste musée, où l'on retrouve, au milieu des splendeurs d'un autre âge, la mémoire toujours vivante des personnages illustres de ce temps. Le grand titre d'Augustin Chigi à la reconnaissance de la postérité, c'est l'amour qu'il voua aux arts, ce sont les magnifiques encouragements qu'il ne cessa de leur prodiguer, c'est l'intimité qui l'attacha aux plus grands artistes de son siècle. Son nom eut surtout l'immense et unique fortune d'être lié au nom de Raphaël, et les plus illustres témoignages de cette union subsistent encore à Rome, à Sainte-Marie-de-la-Paix, à Sainte-Marie-du-Peuple, et surtout à la Farnésine.

Augustin Chigi avait établi sa résidence et le siége de ses affaires dans un palais de la *Via de' Banchi vecchi*, à main gauche en allant au pont Saint-Ange, et à deux pas de la *Via Giulia*. Voulant en outre avoir une résidence d'été, une *villa* qui assurât sa réputation d'homme de goût, il fit choix, dans le Transtévère, de vastes et magnifiques jardins, débris des jardins de Géta, et chargea Balthazar Peruzzi d'y construire un palais.

En choisissant cet artiste, le banquier siennois montrait qu'il voulait avoir ce que l'architecture du XVIe siècle, en s'inspirant de l'antiquité, pouvait offrir de plus élégant et de plus parfait. A cette époque si féconde, Balthazar Peruzzi surpassait tous ses rivaux par la grâce et le charme de son style, et c'est avec justice qu'on l'a nommé le Raphaël de l'architecture. Nul architecte, en effet, ne posséda à ce degré les traditions et l'esprit de l'antiquité, et si les palais qu'il a construits étaient en ruine, on les pourrait prendre pour des vestiges de l'ancienne Rome.

1. Le bref, par lequel Jules II admit Augustin Chigi et son frère Sigismond dans sa propre famille et les autorisa à en prendre les armes, est du mois de septembre de l'année 1509. (Voir Carlo Fea, *Notizie intorno Raffaele Sanzio*. App., p. 88.)

2. Notamment le bail des mines d'alun de la Tolfa.

Trois villes célèbres, Florence, Sienne et Volterre, se sont disputé l'honneur d'avoir vu naître Balthazar Peruzzi. Appelé, jeune encore, à Rome, par le pape Alexandre VI[1], il avait travaillé successivement aux fresques du Vatican avec Pierre de Volterre, et aux fresques d'Ostie avec Cesare da Sesto[2]. Puis il était revenu à Rome, vers 1504 sans doute, et c'est alors qu'il avait commencé à établir des relations intimes avec Augustin Chigi. A partir de cette époque, B. Peruzzi, sans abandonner la peinture, se voua plus spécialement à l'architecture. Ce fut vraisemblablement de 1508 à 1510 qu'il construisit la villa Chigi[3]. Ce palais, plus remarquable par son élégance que par sa masse et son étendue, porte à la fois l'empreinte de la belle architecture des anciens et de la grâce qui caractérise les constructions des jeunes années du XVIe siècle. Augustin Chigi avait résolu d'y placer seulement ce que l'art pouvait produire de parfait, et de même que Socrate trouvait sa maison trop grande pour la pouvoir emplir de *vrais amis*, l'intelligent Siennois ne voulut pas donner à son palais de trop vastes dimensions, afin de n'y admettre que de *vrais chefs-d'œuvre*. Ce petit palais est encore aujourd'hui une des merveilles de Rome; et malgré toutes les dégradations qu'il a subies, au dehors comme au dedans, il est resté un type de grâce, d'élégance et de complète harmonie[4].

L'ancienne villa Chigi, aujourd'hui la Farnésine, se compose d'un corps principal, commandé par un portique, en retraite sur les deux ailes qui forment les avant-corps. Un appareil de pilastres doriques règne dans tout le pourtour du rez-de-chaussée. Le portique, composé de cinq arcades ayant des ouvertures égales à l'entre-colonnement des pilastres, introduit de la variété dans la masse, sans rompre l'unité de la composition. La même ordonnance de pilastres doriques orne encore tout l'étage supérieur, que surmonte une grande frise, sur laquelle se déta-

1. Balthazar Peruzzi alla pour la première fois à Rome, avec Pietro d'Andrea de Volterre, vers l'année 1503.

2. C'est à Ostie que B. Peruzzi peignit, après la mort d'Alexandre VI, une grande bataille en clair-obscur dans le style de l'antiquité.

3. Aujourd'hui la Farnésine. On commençait donc ce palais au moment où Raphaël arrivait à Rome (1508). — Voir Vasari, note 5, page 222 du tome VIII de l'édition Le Monnier, 1852; Florence. — Les fresques, dont le Sodome, Sébastien del Piombo et Balthazar Peruzzi lui-même ont orné cette villa, sont antérieures à l'époque où le Sanzio peignit la Galatée, antérieures par conséquent à l'année 1514. — Un dessin à la plume, de la main même de B. Peruzzi, se voit à la galerie de Florence, au volume 216 (page 91) de la collection des dessins.

4. Le palais Massimi, que Balthazar Peruzzi ne put achever, donne encore une plus haute idée des nobles conceptions de l'architecte siennois.

chent des génies et des candélabres soutenant des guirlandes de fleurs et de fruits. Tous les détails, tous les profils sont parfaitement purs, et l'ensemble est plein d'accord et de noblesse.

Mais pour bien comprendre aujourd'hui toute la beauté de ce palais, il faut faire appel à la pensée et même à l'imagination, et restituer ce que le temps a détruit d'éléments indispensables à la conception de l'artiste. Il faut d'abord rendre à la façade principale la vaste *loggia* qui servait de vestibule à la villa [1]. Il faut ensuite rétablir tous les agréments de détail qui embellissaient l'extérieur de l'édifice, et surtout les larges compositions, peintes *a teretta* [2], qui ajoutaient un si grand charme aux ressources de l'architecture et produisaient des effets pittoresques si puissants. Balthazar Peruzzi avait mis là toute sa science de peintre et d'architecte, et il avait réalisé un monument dont l'harmonie était telle, que Vasari s'écriait dans l'élan de son admiration : *si vede non murato, ma veramente nato*. Ces peintures régnaient dans toute l'étendue de l'étage supérieur, où elles tenaient la première place et attiraient surtout le regard. Là, malheureusement, les prédilections du peintre prévalurent sur le goût de l'architecte. Balthazar Peruzzi eut l'imprévoyance de ne pas songer qu'en plein air la peinture passe et la pierre seule reste. Autrement, il n'eût probablement pas répété, dans cette partie supérieure de la *villa*, le même ordre de pilastres doriques qui orne déjà le rez-de-chaussée (ce qui engendre peut-être, aujourd'hui que les décorations *a teretta* ont disparu, un peu de monotonie), et s'il s'était décidé à faire cette répétition, il l'eût faite sans doute avec plus de soin, donnant alors à l'appareil supérieur plus de richesse, aux pilastres des formes moins courtes. Il faut enfin, pour avoir l'intelligence complète de cette *villa*, la replacer dans son cadre primitif : il faut lui rendre, au couchant, la vue du Janicule, couvert des délicieux ombrages au milieu desquels allait s'élever bientôt la villa de monseigneur Balthazar Turini da Pescia [3]; il faut enfin

1. Ce beau portique ouvert a été fermé depuis pour protéger contre les injures de l'air les fresques qu'il renferme.

2. Ce genre de peinture, dont on ornait alors fréquemment l'extérieur des palais, se pratiquait avec un mélange d'argile, de poussière de travertin et de charbon pilé. Le dessin se faisait au clou sur l'enduit frais, et les lignes ainsi tracées en creux étaient remplies de blanc et de noir pour produire des lumières et des ombres. Toutes les peintures *a teretta* exécutées par B. Peruzzi ont complétement disparu. D'autres, un peu postérieures, ont été plus heureuses. On en voit de très-beaux restes dans les jardins Farnèse, sur le Palatin.

3. Ce fut vers l'an 1524 que Jules Romain construisit cette villa pour monseigneur B. Turini da Pescia, qui avait été dataire de Léon X et exécuteur testamentaire de Raphaël. Cette villa, pillée en 1527 par les bandes du connétable de Bourbon, a appartenu

rétablir, au levant, les jardins magnifiques qui, du palais, descendaient jusqu'au Tibre.

Aujourd'hui le palais Corsini s'élève entre la colline transtévérine et l'ancienne villa d'Augustin Chigi. La vue, du côté de l'orient, est toujours admirable : on a devant soi, par delà le Tibre, les plus nobles débris de l'ancienne Rome, c'est-à-dire ce qu'il y a sur la terre de plus grandiose et de plus harmonieux. Quant aux jardins, ils existent encore, mais l'ordonnance primitive a disparu : plus de masses d'arbres groupées autour de l'habitation, plus de statues, plus de fontaines, mais seulement de vastes champs d'orangers toujours verts, toujours odorants, toujours chargés de pommes d'or, et qui suffisent encore pour parfumer, embellir et charmer cette retraite enchantée. L'herbe des ruines encombre la cour sur laquelle ouvrait le portique de la *villa*. A l'intérieur du palais, tout est ruine aussi, délabrement et désolation. Plus de meubles, plus de tentures, plus rien qui manifeste la présence de l'homme, plus rien qui accuse ses besoins. Au milieu de grandes salles abandonnées, de rares échafaudages se dressent seuls devant quelques-unes des fresques, et permettent aux artistes d'arriver plus facilement jusqu'à elles. Certaines chambres, complétement oubliées et où personne ne pénètre jamais, renferment cependant des peintures d'une valeur unique et d'une admirable beauté. Des planchers croulants sont péniblement soutenus par une forêt de lourds madriers, à travers lesquels on ne se risque qu'en tremblant. Encore quelques années, et la Farnésine aura cessé d'être, si l'on ne se met promptement à l'œuvre pour prévenir une ruine définitive... Ruine irréparable ! Car rien n'est plus entraînant que la noble tristesse de ce désert, où l'art seul a triomphé des injures du temps et de l'abandon des hommes. Peut-être même l'art emprunte-t-il au silence et au vide qui se sont faits ici autour de lui une éloquence plus persuasive et une majesté plus grande... Et pourtant, la plupart des visiteurs passent avec indifférence au milieu de la villa silencieuse, et sourient de pitié en présence d'un pareil dénûment. Quelques-uns, il est vrai, s'arrêtent fascinés et comme épris d'un violent amour pour cette noble solitude. Je voudrais que ces quelques-uns devinssent le plus grand nombre : mais cela ne sera pas, tant que l'émotion de la beauté ne l'emportera pas dans la foule sur la séduction de la richesse.

La richesse et la puissance ont cependant tour à tour régné dans ce

au siècle passé aux ducs Lante, qui l'ont vendue en 1824 au prince Borghèse. Elle appartient maintenant à la congrégation du Sacré-Cœur, et ce qui restait des fresques du grand siècle se voit dans la dernière salle de la galerie Borghèse.

palais, et elles ont duré ce que durent les hommes. Ces galeries et ces portiques, aujourd'hui tristes et silencieux, ont été brillants, somptueux, pleins de vie. Le bruit des concerts et la joie des festins ont animé cette magnifique résidence. C'est là que le banquier siennois recevait Léon X, les cardinaux, les ambassadeurs, en renouvelant les prodigalités d'Antoine et de Lucullus[1]. Mais tout l'or amassé par Augustin Chigi fut promptement dissipé par ses descendants[2]; la fortune de cette famille tomba bientôt en pleine décadence, et, sous le pontificat de Paul III (1534-1550), les Chigi retournèrent à Sienne, après avoir vendu tous les biens qu'ils possédaient à Rome. Ils restèrent ignorés dans leur patrie, jusqu'au moment où Fabio Chigi, qui avait été envoyé jeune encore à Rome, devint successivement, grâce à l'influence du marquis Pallavicini et à la faveur d'Urbain VIII, inquisiteur à Malte, vice-légat à Ferrare et nonce en Allemagne, se révéla comme médiateur de la paix de Munster, fut ensuite nommé cardinal, secrétaire d'État, pape enfin, sous le nom d'Alexandre VII (1655). Malheureusement pour les Chigi, leur villa, depuis plus d'un siècle déjà, avait changé de maîtres. Les beaux jardins qui s'étendaient, vers l'an 1540, sur la rive droite du Tibre, semblaient devoir compléter, en les agrandissant, les jardins non moins beaux de la rive opposée; et la villa construite par Balthazar Peruzzi paraissait plus svelte et plus élégante encore, en regard de l'immense et sévère palais élevé par Michel-Ange[3]. La majesté et la grâce se trouvaient en présence, toutes prêtes à se donner la main; et, vers l'an 1540, la résidence favorite d'Augustin Chigi était devenue la propriété des Farnèse et avait pris le

1. Cette fête fut donnée par Augustin Chigi, à l'occasion du baptême d'un de ses enfants. On servit avec profusion, dans un repas somptueux, les mets les plus rares et les plus délicats, entre autres des langues de perroquet accommodées de façons diverses. Toute la vaisselle était d'or et d'argent, et avait, dit la chronique, été exécutée sur des dessins de Raphaël. Après chaque service, on jetait dans le Tibre les plats et les vases qui avaient paru sur la table... Le peuple avait sa part dans toutes ces fêtes. Placé sur la rive gauche du fleuve ou sur le pont voisin (*pons Janiculensis* ou *ponte Sisto*), les éclats de ces magnificences éblouissaient son regard et frappaient aisément son esprit, d'où la légende des plats et des vases d'or jetés dans le Tibre. Mais jeter de l'or en pure perte eût été une sottise, et sacrifier des objets dont l'or même ne saurait racheter la beauté eût été une barbarie. Or, Augustin Chigi n'était ni un barbare ni un sot. La vérité est donc que toute cette riche vaisselle était simplement jetée, de la main à la main, dans un filet disposé pour la recevoir, et que chaque pièce, après avoir servi une fois à la table où dînait Léon X, ne devait plus y reparaître pendant le repas. (Voir C. Fea, *Notizie intorno Raffaele,* p. 74.)

2. Augustin Chigi mourut le 10 avril 1520, quatre jours après Raphaël.

3. Le palais Farnèse fut commencé, sous Paul III, par Antonio di San-Gallo; le cardinal Alexandre Farnèse en confia ensuite la direction au Buonarotti.

nom de *Farnésine* ou petit Farnèse. Les Farnèse s'étant eux-mêmes éteints en 1731, toutes leurs immenses richesses passèrent entre les mains d'Élisabeth Farnèse, qui avait épousé en 1714 le roi d'Espagne, Philippe V, et devinrent ensuite la propriété de son fils aîné don Carlos, d'abord duc de Parme et de Plaisance (1731), puis roi de Naples et de Sicile [1]. C'est ainsi qu'aujourd'hui la villa d'Augustin Chigi appartient, sous le nom de *Farnésine*, aux Bourbons de Naples, qui viennent, dit-on, de la céder à la reine Christine.

Loin de moi la pensée de faire entendre une parole amère contre le jeune prince qui, par tant de revers noblement supportés, paye aujourd'hui les fautes qui ne furent pas les siennes, et qui, trahi de toutes parts, a tout perdu maintenant, sauf l'honneur. Dieu seul, qui commande à ceux qui prétendent commander aux nations, sait ce qui adviendra de cette belle Italie, qu'il semble avoir adoptée avec prédilection comme le théâtre des grandes catastrophes et des suprêmes épreuves. Mais, tout en m'inclinant avec sympathie devant le malheur, je ne puis m'empêcher de rappeler ici le sentiment de profonde tristesse avec lequel j'ai pensé aux Bourbons de Naples, chaque fois que, en parcourant leurs palais romains, je voyais l'abandon, l'oubli, la coupable négligence, qu'accuse le délabrement de ces pauvres et magnifiques résidences. Le palais Farnèse est à peine entretenu. J'ai dit ce qu'était la Farnésine. Que dirais-je de la villa Madame ? C'est une ruine, dans la plus triste acception de ce mot. Chaque année, la destruction fait des progrès rapides, effrayants. Quelle serait la stupeur de Clément VII et de madame Marguerite d'Autriche [2], s'ils voyaient dans cet état de désolation le palais qu'ils ont aimé ; s'ils trouvaient, transformés en étable et en basse-cour, les portiques admirables que Jules Romain avait construits sur les dessins de Raphaël ; s'ils apercevaient les poules se posant sur les corniches et sur les stucs que Jean d'Udine avait modelés avec tant d'amour, s'envolant effarées si par hasard un visiteur pénètre dans ce désert, et achevant à coups d'ailes la destruction de fresques que nulle puissance humaine ne nous rendra jamais ? Certes, l'art a un compte sévère à demander à ceux qui laissent ainsi périr de pareils trésors. Toute œuvre d'art est un dépôt sacré que la fortune remet aux mains de quelques-uns de ses privilégiés, et qu'il n'est permis à personne ici-bas, fût-il prince, roi, empereur ou pape, de dissiper, de perdre ou de détruire. Les hommes passent, les trônes s'écroulent, les peuples eux-mêmes changent ou disparaissent ;

1. Traité de Vienne, 1735-1738.
2. Fille de Charles-Quint.

seules, les œuvres marquées au sceau du génie sont immortelles. Les Chigi, les Farnèse, les Bourbons ont vécu successivement dans ce palais de la Farnésine; la Rome des Césars et la Rome des papes ont tour à tour étalé leurs splendeurs sur la rive transtévérine; Balthazar Peruzzi, le Sodome, Sébastien de Venise et Raphaël sont seuls restés au milieu des ruines, montrant avec évidence que la jeunesse de l'art est éternelle, et que le génie demeure et triomphe là où la poussière des hommes se dissipe et s'oublie.

F.-A. GRUYER.



CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Orléans, 20 juillet 1862.

Ma première visite à Orléans a été, mon cher Directeur, pour notre bienveillant correspondant, M. Charles de Langalerie. C'est en vain que j'ai voulu obtenir pour la *Gazette des Beaux-Arts* une de ces lettres qui nous renseignent si bien sur le mouvement des arts et de la curiosité en province; le directeur du musée de peinture a prétendu, fort à tort selon moi, qu'il ne devait, sous aucun prétexte, sortir de son rôle de curieux observateur, et me voilà, au grand détriment de nos lecteurs, forcé de le remplacer.

C'est que j'ai beaucoup à vous dire, et qu'il vous eût beaucoup mieux expliqué que moi tous les soins que se donne le chef de la municipalité orléanaise : homme jeune, actif, d'une intelligence souple, ouverte aux grands projets, et porté vers l'art par un goût instinctif que l'on rencontre rarement à ce degré, M. Eugène Vignat a déjà réalisé des progrès considérables, et Dieu sait les obstacles de toute nature qu'il rencontre à chaque pas! En ce moment, il fait meubler les salles de la mairie, gracieux monument du xve siècle, récemment remis à neuf, et c'est au goût si certain de M. Viollet-Le-Duc qu'il a demandé des croquis pour faire exécuter le mobilier.

La mairie d'Orléans possède une belle répétition de la *Jeanne d'Arc* d'Ingres. Cette copie a été exécutée sous les yeux mêmes du maître, qui a même apporté quelques modifications à certaines parties importantes, et a peint entièrement de sa main la tête et les mains de l'héroïne, et celles des personnages de sa suite.

On parle sans cesse — dans les régions politiques — de la décentralisation. A en juger par les résultats, je crains bien, au moins pour la question de l'art, que l'heure n'en soit point encore sonnée. Il y a quelques années, une société archéologique avait cherché à se constituer ici pour acheter en commun les monuments dont la perte eût été regrettable. Un honorable Orléanais, M. Dupuis, acquit pour une vingtaine de mille francs une maison de la rue du Tabour, qu'on assure avoir été celle d'Agnès Sorel; c'est une adorable habitation du xvie siècle, avec un puits dont on retrouverait le modèle dans l'œuvre d'Androuet Ducerceau, et une galerie intérieure au plafond formé de caissons élégants. La société s'est dissoute sans avoir pu réunir les fonds de cette acquisition. Est-ce bien encourageant ?

En attendant que l'initiative des citoyens décharge, comme en Angleterre, les budgets, la municipalité achète pour le compte de la ville. Elle a fait reporter pierre à pierre, sur une autre maison, la façade de l'ancienne prévôté, autrefois place de l'An-

cien Marché, détruite pour cause d'alignement; et, comme l'utile est la raison d'être de l'agréable, les pompiers veillent aujourd'hui au salut des propriétés orléanaises dans un corps de garde à trois étages avec fenêtres à meneaux de pierre.

Le musée, qui occupe l'ancienne mairie et qui est classé parmi les monuments historiques, devenait chaque jour trop étroit. On a songé à en retirer la section archéologique, et on a acheté une maison du style le plus charmant, située tout auprès. Cette maison, sur la façade de laquelle j'ai admiré un merveilleux caisson de Ducerceau, a été construite pour un bourgeois nommé Pierre Cabut. La qualification de *bourgeois* ne pouvait alors avoir dans le langage des ateliers la même signification qu'aujourd'hui!

On raconte que Diane de Poitiers, chevauchant avec son royal amant Henri II, se cassa la jambe et resta quarante jours dans la maison d'un bourgeois de cette même rue. Est-ce bien cette maison qui lui donna l'hospitalité? Je ne saurais l'affirmer; mais notre imagination nous fait trouver ce charmant logis digne de la belle imprudente.

C'est là que l'on transportera prochainement le musée archéologique. Il vient de s'enrichir d'une trouvaille qui lui donne le premier rang parmi les collections gallo-romaines de France. Cette découverte, par suite de circonstances particulières, n'a presque point été divulgée jusqu'à ce jour, et les renseignements que je puis vous donner, grâce à l'obligeance du savant directeur du musée archéologique, M. Mantellier, sont presque complètement inédits.

Dans les derniers jours du mois de mai 1861, dans la commune de Neuvy[1], des ouvriers qui enlevaient du sable dans une carrière exploitée depuis fort longtemps rencontrèrent des débris de briques ou de tuiles, puis une excavation qu'ils prirent pour un four. C'était une fosse de 1 mètre 30 centimètres carrés environ, dont les parois avaient été revêtues d'un mur formé de fragments de tuiles à rebord superposés, sans mortier ni ciment. Il est probable qu'un toit en planches ou en madriers posés horizontalement existait au principe au-dessus de cette cachette, et que le temps les avait complétement anéantis. Cette fosse renfermait des objets de la plus haute importance dont M. Mantellier rédigea, peu de jours après, un catalogue sommaire dont je vais m'aider.

Objets en bronze fondu.

« 1° Cheval posé sur un socle ou soubassement, dont la face intérieure porte une inscription gravée en creux, conçue en ces termes :

AVG. RVDIOBO SACRVM
CVR CASSICIATE D S P D
SER. ESVMAGIVS. SACROVIB. SERIOMAGILVS. SEVERVS
F C

« Le cheval marche au pas; sa hauteur est de 65 centimètres au garrot; il n'a d'autre harnachement qu'une bride formée de chaînettes ou de lanières (en bronze ou en cuivre battu) qui se détache; sur la croupe n'existe aucune trace indiquant l'attache d'un cavalier; la crinière est mobile et peut s'enlever, la queue est brisée à son extré-

1. Neuvy-en-Sullias, près Jargeau. Voir, pour plus de détails, le *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais,* 1er et 2e trimestres de 1861, n° 38.

mité; la partie détachée a été retrouvée, et porte la trace d'une restauration ancienne. Le soubassement, dont la longueur est de 56 centimètres, la largeur de 36 centimètres, la hauteur de 9 centimètres, était formé d'une plaque horizontale à laquelle le cheval est encore adhérent par trois de ses pieds, et de quatre plaques verticales formant les quatre faces soudées aux joints. Elles sont aujourd'hui séparées. Sur la partie horizontale de ce soubassement existaient huit anneaux, quatre aux angles et quatre plus petits dans les parties intermédiaires. Ces huit anneaux mobiles sont détachés du soubassement auquel ils étaient attachés à l'aide de ferrures que l'oxydation a rongées et détruites.

« 2° Cerf. Hauteur, 170 millimètres. La queue manque; les oreilles sont cassées; le bois est mobile.

« 3° Taureau. Longueur, 70 millimètres.

« 4° Femme debout, nue; cheveux retenus par derrière la tête. Figurine: hauteur, 89 millimètres.

« 5° Homme debout, nu, imberbe; dans la main droite il tient une boule ou un fruit. Figurine : hauteur, 88 millimètres.

« 6° Guerrier debout, imberbe; costume barbare (*braccatus*). Dans sa main droite, il tenait un objet qui manque; pied droit cassé, manque. Figurine : hauteur, 103 millimètres.

« 7° Femme debout, nue; cheveux pendant sur les épaules, les bras dans l'attitude de la supplication. Figurine : hauteur, 103 millimètres.

« 8° Homme debout, nu, imberbe, la main gauche appuyée sur sa cuisse gauche. Figurine: hauteur, 116 millimètres.

« 9° Femme debout, nue, les cheveux pendant sur les épaules, le bras gauche ramené derrière la tête. Figurine : hauteur, 139 millimètres.

« 10° Homme debout, nu, barbe en collier; dans chaque main il tenait un objet qui manque. Sur la cuisse droite, un mot marqué en relief à l'aide d'une estampille, et qui semble être le mot SOLUTO. Figurine : hauteur, 200 millimètres.

« 11° Jupiter, ou Esculape, debout, barbu, drapé, les pieds chaussés de sandales. Figurine: hauteur, 135 millimètres.

« 12° Homme debout, imberbe, vêtu d'une tunique, la tête et les jambes nues. Dans chaque main il tenait un objet qui manque.

« 13° Hercule enfant, ou Génie de la force, debout, nu, la main gauche posée sur sa massue; dans la main droite il tient trois fruits. Il est adossé à un poteau carré du sommet duquel partent deux branches ou guirlandes de lierre qui viennent se rattacher au socle formant terrasse sur lequel pose la statuette, qu'elles encadrent. Hauteur de la figurine, 145 millimètres; du monument, 218 millimètres.

Objets en bronze ou cuivre frappé et repoussé.

« 14° Vingt-neuf fragments d'un sanglier dont la grosseur pouvait être d'un tiers à moitié de nature, trop mutilés pour qu'il soit possible de recomposer l'animal.

« 15° Sanglier ou verrat, débris dessoudés; les jambes de devant manquent. Hauteur présumée, 220 millimètres.

« 16° Autre sanglier ou verrat, débris dessoudés; les jambes de devant manquent. Hauteur présumée, 225 millimètres.

« 17° Animal à pied fourchu, taureau, bœuf ou génisse, débris; la tête manque. Hauteur présumée, 235 millimètres.

« 18° Poisson plat et large, débris. Longueur présumée, 260 millimètres.

« 19° Trompette (*tuba*) en plusieurs pièces, qui s'ajustent et s'emboîtent, l'embouchure en bronze coulé, le pavillon en grande partie brisé. Longueur, 1 mètre 44 cent.; grosseur d'une flûte.

« 20° Trois vases en forme d'écuelle, dont deux pourvus d'un manche plat. Profondeur, de 52 à 58 millimètres.

« 21° Palmette; longueur, 250 millimètres.

« 22° Fragments divers, débris de couronnes, de feuillages, d'objets indéterminés.

« 23° Fragments paraissant provenir de la bride du cheval, incrustation d'une plaque circulaire en argent poli, de la dimension d'une pièce de cinquante centimes. »

Je vous laisse à penser, monsieur, de quelle pieuse émotion furent agités les membres de la Société archéologique à la vue de ce trésor! Le cheval est un monument unique pour son importance, et l'inscription qui orne le soubassement en décuple la valeur. Que signifie ce mot *Rudiobo?* Est-ce le nom d'une divinité gallo-romaine inconnue jusqu'à ce jour? Pourquoi, contre l'ordinaire, le titre d'*Aug.* (Augusto) précéderait-il? A quelle époque, en quelle circonstance, par qui, dans quel but ce cheval a-t-il été offert? Autant de questions que je ne me charge nullement de résoudre, mais que la science résoudra certainement un jour, et qui pourront éclaircir quelque point de notre histoire civile ou religieuse. Ce cheval est d'une bonne époque; le mouvement général en est surtout gracieux et ferme; il est traité avec beaucoup de largeur, et, à part sa valeur historique, il est digne d'une place honorable dans toute collection d'antiques. Mais le petit Cupidon en Hercule, et surtout l'Esculape, revêtus d'une bonne patine, sont d'une grande beauté d'exécution.

En attendant le rapport détaillé, accompagné de photographies, auquel travaille M. Mantellier, nous n'osons formuler nos conjectures dans une matière qui nous est complétement étrangère. Disons seulement qu'il est à peu près certain que nous avons devant les yeux une partie des offrandes d'un temple que les prêtres auront enfouies à l'approche, soit des conquérants barbares, soit d'une religion rivale et intolérante. Ce sont des *ex-voto:* les uns, apportés peut-être d'Italie ou exécutés par d'habiles ouvriers imbus de la tradition romaine, reflètent l'art des belles époques; les autres ne sont guère supérieurs — sauf la matière — à ces bras et à ces jambes de cire que la piété des fidèles suspend dans les chapelles célèbres par leurs miracles.

Mais il s'agissait d'acquérir ce cheval, honneur de toute collection, cette trompette unique pour la conservation, et qui a la forme de la *tuba* usitée dans les rites, ces figurines, monuments de la foi de nos ancêtres. Les imaginations des ouvriers avaient travaillé; ils demandaient 60,000 francs de leurs parts! Déjà, un marchand de Paris était accouru. Le futur musée gallo-romain de Saint-Germain pouvait se mettre sur les rangs. Enfin la négociation fut conduite avec une prudence, une discrétion rares, et la ville acquit pour 7,000 francs la totalité de cette découverte, qui va mettre en branle toutes les plumes érudites de France et d'Allemagne. C'est donc à tous les points de vue une excellente affaire.

Il y a quelque chose de remarquable dans cette revendication du passé qui agite les provinces. Nous avons déjà parlé et nous parlerons encore de la belle et nationale publication de M. Benjamin Fillon sur le Poitou et la Vendée. La ville d'Orléans marche

d'un pied ferme dans cette voie. Elle interroge les registres de ses gloires indigènes. Elle vient d'élever au jurisconsulte Pothier une statue qui est due à M. Vital Dubray. Mais on a tant abusé depuis quelques années de ces hommages en bronze!

Il lui reste à reconstituer les archives artistiques. Étienne Delaulne, l'orfévre de Henri II, est né, selon toute probabilité, en 1518 ou 1519, dans ses murs; déjà la ville a acquis, avec la collection iconologique de M. Leber, une partie de l'œuvre de ce gracieux et savant ancêtre du burin français. Cet hiver encore, M. Ch. de Langalerie a enrichi sa collection d'un dessin à la plume, sur vélin, qui est un des chefs-d'œuvre du maître. L'encadrement qui le circonscrit est plein de liberté et de grâce. Ce dessin montre une représentation théâtrale antique telle qu'on se l'imaginait au XVI[e] siècle. La scène se déroule dans un monument semi-circulaire. Les acteurs sont en scène et s'escriment de la parole. Le public est assis sur des gradins opposés au théâtre et disposés en demi-cercle. Quel rôle jouent ces deux femmes coiffées de hennins, vêtues de robes à jupe traînante? Peut-être récitent-elles une scène de *l'Andrienne?* Les souffleurs, le livre à la main, sont courbés derrière chacune d'elles, et, par une licence qui fait peu d'honneur aux régisseurs de l'époque, derrière un groupe de philosophes à barbe longue, la Folie agite les grelots de sa marotte et de son bonnet à cornes.

Le musée d'Orléans a reçu récemment de la maison de l'empereur un paysage ultra-historique par M. Paul Flandrin, *la Fuite en Égypte,* et le modèle ayant servi aux tapisseries des Gobelins pour exécuter le portrait à mi-jambes d'*Androuet Ducerceau,* qui orne la galerie d'Apollon, au Louvre.

Il me resterait encore, monsieur, à vous parler de la fatalité qui s'attache aux monuments de la Pucelle. A une statue déplorable de la Restauration qui montrait l'héroïne coiffée d'un tourteau à plumes d'autruche, a succédé une Jeanne d'Arc à cheval par M. Foyatier, qui est vraiment affligeante. Fort heureusement, les bas-reliefs qui entourent le socle distraient le regard et l'amusent. Mais ces bas-reliefs, primitivement confiés à M. Foyatier et exécutés après de longs débats par M. Vital Dubray, ont déjà fait couler des flots d'encre, et Dieu me garde de rentrer dans un procès à peine assoupi. Je n'aurais d'ailleurs à constater que la bonne volonté des édiles, et je ne crains point d'y revenir encore, ne fût-ce que pour les soutenir de notre sympathie dans les luttes qu'ils ont livrées contre les difficultés réelles de la position et contre les mauvaises volontés des esprits fermés aux jouissances de l'art.

PHILIPPE BURTY.



MOUVEMENT DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

VENTE DU COMTE DE PEMBROKE

30 JUIN 1862

Les ventes d'été sont rares, grâce au ciel. Ce n'est pas que l'hôtel Drouot ferme ses portes, mais les salles réservées d'ordinaire aux tableaux et à la haute curiosité y sont envahies l'été par toutes sortes de marchandises immondes et par un public qui ne le cède en rien aux marchandises. Notre ami, M. Burty, ne pouvait mieux prendre son temps pour aller respirer un air plus pur. Les lecteurs de la *Gazette* voudront bien cette fois nous accepter comme pis-aller.

Aussi bien, n'est-ce pas à l'hôtel Drouot qu'a eu lieu la vente du comte Pembroke, mais dans un véritable hôtel tout parfumé d'élégances aristocratiques, au milieu de salons tapissés d'Aubusson et tendus de soieries de Lyon, sous des lambris dorés qui n'avaient jamais vu une société composée d'éléments aussi divers. Outre les marchands de fondation, les meilleurs amateurs de Paris s'étaient donné rendez-vous là, et quelques notabilités du vrai monde y coudoyaient un nombre remarquable d'étrangers, surtout d'Anglais de l'un et l'autre sexe. Il ne manquait à tout ce monde que d'être vêtu de velours et de soie, d'habits à paillettes et de culottes courtes, pour se trouver de pair avec la collection vendue : quarante tableaux sans plus, et tous du XVIII[e] siècle. Ce n'étaient que Lancret, Pater, Boucher, Natoire, Vanloo... On aurait pu se croire transporté en 1785, si nos lugubres vêtements noirs n'avaient juré avec cette folle peinture, et surtout si le catalogue avait été rédigé par un de ces experts du bon temps, Remy, Joullain, Paillet ou Lebrun.

C'est principalement lorsqu'il s'agit de sujets de fantaisie que l'indication des dimensions devient nécessaire, pour peu que l'on veuille retrouver dans le passé les titres de noblesse d'un tableau. Comment décider, par exemple, si la *Réunion dans le parc*, de Pater, qui appartenait au comte de Pembroke, est le *Bal champêtre* de la vente Langraff (1784, — 22 pouces sur 30, vendu 3,700 livres), ou celui de la vente Nogaret (1782, — 22 pouces sur 29, vendu 1,500 liv.), ou *les Plaisirs du bal* de la vente de Selle (1761,—24 pouces sur 30, vendu 1,051 liv.)? On sait que Pater a reproduit plus d'une fois cette imitation d'un tableau de Watteau, gravé par Laurent Cars. Celle de la collection Pembroke en était peut-être le morceau capital, par la chaleur et l'harmonie de la couleur, la fermeté de l'exécution, le charme des détails et de l'ensemble. Aussi l'a-t-on vue monter jusqu'à 30,800 fr. Moins importants comme dimension, mais plus précieux, plus piquants d'effet et surtout plus personnels, trois autres tableaux de Pater ont atteint, — l'un, *les Plaisirs champêtres*, 13,700 fr., — l'autre, *le Repos dans le parc*, 12,600 fr., — et le troisième, *Réunion dans le parc*, 3,150 fr. L'énoncé seul de ces titres dit assez tout ce qu'ils ont de vague, et combien il importerait de pouvoir désigner par leurs dimensions exactes ces tableaux si faciles à confondre d'ailleurs.

Les Lancret étaient au nombre de cinq. Le plus grand, pendant du grand Pater, d'un mètre ou environ de large sur la hauteur à proportion, représentait une *Danse dans le parc*. Moins chaud que *la Réunion*, de Pater, il avait plus de distinction et d'élégance. Il n'est pourtant arrivé qu'à 25,700 fr.

Une autre *Danse dans le parc*, de petite dimension, a trouvé acheteur à 4,300 fr. *L'Invitation à la danse*, tableau du coloris le plus fin, s'est vendue 2,400 fr.; *la Rencontre à la promenade*, 1,500 fr. Ce dernier, où trois figures seulement, de la hauteur d'un pied, se détachent sur un ciel lumineux, nous paraissait supérieur au précédent. L'un et l'autre, conçus dans une gamme claire, peuvent compter au nombre des meilleures et des plus rares productions de Lancret.

Vénus et l'Amour, de Boucher, grande toile dont le ton n'est pas très-d'accord, vendue 4,010 fr., faisait moins d'honneur au peintre des Grâces que la *Scène pastorale*, trois figures de bergers et bergères dans un paysage plein d'air, vendue 5,200 francs. *Le Sommeil de Diane*, de Carle Vanloo, belle étude de chair blanche et rose, est resté à 3,200 fr., pendant que des portraits de Drouais fils atteignaient des prix hors de proportion avec les qualités toutes secondaires qui les distinguent : il y a toujours dans les tableaux de ce peintre un certain charme enfantin, mais l'exécution y est d'une rare mollesse et le dessin manque absolument de précision. *La Petite fille au chat* s'est vendue 2,150 fr.; *la Petite fille au chien*, 3,500 fr.; *le Petit garçon à l'épagneul*, 2,500 fr.; *la Petite jardinière* et *le Petit dénicheur*, ensemble 5,470 fr.; *le Jeune garçon à la pomme*, 1,300 fr.; *le Jeune garçon au colimaçon* et *la Jeune fille à la flèche*, ensemble 4,200 fr. Dans le *Portrait d'homme poudré* et *la Jeune femme en bergère*, Drouais montrait des qualités un peu plus mâles : c'est pourquoi les deux portraits n'ont pas dépassé ensemble 1,900 fr.

Mentionnons encore un beau portrait de Nattier, daté de 1746 et représentant *Geneviève de Vallembras de Sambreval et son petit-fils Chappron*, 4,140 fr.; *l'Attente*, de Greuze, une de ces études de têtes sentimentales qui le donnent si bien tout entier, 6,750 fr. Du même maître, *la Comparaison*, 2,260 fr. : deux jeunes filles nues se regardant dans une glace, sujet faux, tableau sans charme. — De Natoire, *le Réveil de Vénus*, signé et daté de 1741, 1,700 fr.; *l'Enlèvement d'Europe*, 1,000 fr.; *Diane à la chasse*, grande toile avec un grand nombre de figures, inférieure aux précédentes, 725 fr.; enfin un *Portrait de femme*, de madame Lebrun, daté de 1782, et curieux en ce que le peintre et le modèle y sont tous deux et bien sincèrement de leur temps, 2,200 fr.

Voici maintenant les prix des autres tableaux : — Oudry, *la Visite à la ferme*, 1,110 fr.; — *Halte à une fontaine*, attribuée à Lancret, très-agréable composition, peinte peut-être par Caresme, 3,000 fr.; — Leprince, *Portrait d'une jeune femme*, 320 fr.; — Berthelemy, une *Bacchante*, 425 fr.; — *Nymphe endormie*, 500 fr.; — d'après Boucher, *Portrait de madame de Pompadour*, 800 fr.; — Lancret, *le Lever*, grand tableau de mauvais ton et d'un mauvais ton, 1,500 fr.; — Fragonard, *le Retour des champs*, 810 fr.; — *la Musique*, attribuée à Lancret, 520 fr.; — *la Toilette*, idem, 460 fr.; — une *Jeune paysanne*, genre de madame Lebrun, 230 fr.; — *la Tireuse de cartes*, signée Mies, 1,060 fr.

La journée a été bonne, car tous ces prix additionnés forment un total de 157,090 fr., ce qui donne pour chaque tableau une moyenne de 3,000 fr. et plus. C'est trop cher. Il n'y avait là, Greuze excepté, que des maîtres de deuxième ordre. Certes, nous nous applaudissons de voir l'art français reprendre son rang dans l'opinion. Mais où s'arrê-

teraient les enchères s'il s'agissait de Poussin, de Lesueur, de Claude Lorrain, et même de Watteau ? Un tel engouement pour les cadets nous fait trembler pour leurs grands frères.

LÉON LAGRANGE.

M. Petitot, dont les funérailles ont été célébrées le 3 juin en présence d'une députation de ses collègues de l'Institut et de l'École des beaux-arts, était né à Paris en 1794. Son père, sculpteur habile, lui avait donné deux prénoms étranges : *Messidor* et *Lebon*. M. Petitot semble s'être efforcé pendant toute sa vie à faire oublier, par l'orthodoxie de ses manières, ce que ces noms pouvaient avoir d'excessif. Élève de Cartellier, dont il devait plus tard épouser la fille, il obtint le premier prix de l'école en 1814, et, à son retour de Rome, il commença à produire avec fécondité, mais avec sagesse. M. Petitot exposa au Salon de 1819 *Ulysse chez Alcinoüs*, statue de marbre qui fut ensuite placée au château de Fontainebleau. Sans prétendre énumérer ses ouvrages, nous rappellerons le *Jeune chasseur blessé par un serpent* (1827, Luxembourg), la statue de *Louis XIV*, érigée à Caen, des bas-reliefs pour l'arc de triomphe du Carrousel et pour le Louvre, et les deux figures allégoriques de *Lyon* et de *Marseille*, qui étalent sur la place de la Concorde leur majesté un peu pesante. A Versailles, M. Petitot a fait le *Louis XIV* de bronze de la cour d'entrée (le cheval est de Cartellier), deux bustes, celui du *Maréchal Moncey* et celui du *Comte de Forbin*, chef d'escadre, et un grand bas-relief, *Louis XIV couronné par la Victoire*. Enfin, tout le monde connaît les quatre figures si froidement symboliques qui décorent le pont des Saints-Pères. M. Petitot avait été nommé membre de l'Institut en 1835. Le fauteuil qu'il laisse vacant a été successivement occupé par Dejoux, par Lesueur et par Roman.

— Alexandre-François Caminade, peintre d'histoire, élève de Louis David, est mort récemment. Il était né à Paris en 1783. On voit de lui : à l'église Saint-Étienne-du-Mont, une *Adoration des Mages*, 1831 ; à la mairie de Bordeaux, *la Duchesse d'Orléans visitant les blessés de juillet*, 1834 ; à l'église Notre-Dame-de-Lorette, une *Sainte Thérèse*, 1837 ; à Versailles, *l'Entrée des Français à Anvers ;* au palais du Conseil d'État, quatre dessus de porte : *Numa*, *Moïse*, *Justinien* et *Charlemagne*. Il avait obtenu une première médaille en 1831, et la croix en 1833.

— On a encore à regretter la mort du sculpteur Nicolas-Bernard Raggi. Né à Carrare en 1791, il étudia d'abord sous Bartolini, quitta les arts pour le commerce, et, repris de la passion de l'art, il entra dans l'atelier de Bosio. Il exposa pour la première fois, en 1818, son *Jeune Discobole*. Il exécuta *Henri IV* pour la ville de Nérac ; *Louis XIV* pour Rennes ; *Louis XVI* pour Bordeaux ; *La Pérouse* pour Albi. A Paris, l'on possède de lui : *Hercule pleurant Icare ; Métabus, roi des Volsques*, son meilleur morceau, exposé en 1855 ; *Saint Michel* et *Saint Vincent de Paul*, exécutés pour l'église de la Madeleine. Versailles a aussi plusieurs de ses morceaux : *Hugues Capet* et le *Maréchal de Boucicault*.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS

I



La céramique (κεραμεία), l'art du potier, a été connue de tous les peuples de l'antiquité. Les Grecs, qui avaient l'habitude d'attribuer les inventions utiles à leurs dieux ou du moins à des personnages héroïques de race divine, disaient que *Céramus* était fils de *Bacchus* et d'*Ariadne*[1], ou du *Tour à potier* (Τροχὸς) et de la *Terre*[2]. C'était de lui que le Céramique, quartier d'Athènes habité par les potiers, tirait son nom. Et pourquoi Bacchus était-il considéré comme le père du héros protecteur des potiers? C'était sans doute pour donner à entendre que l'on conservait le vin dans des vaisseaux de terre, que des coupes de terre servaient à porter aux lèvres la liqueur bachique.

Il y avait encore d'autres traditions sur les inventeurs de l'art du potier. Les uns attribuaient cette invention à l'Athénien Corœbus[3] ou au Corinthien Hyperbius[4], les autres en faisaient honneur aux Crétois, en nommant Talos, le neveu de Dédale[5].

1. Pausan., *Att.*, 3, 1. — *Pithos* (tonneau) est le nom d'un des compagnons de Bacchus. Nonn., *Dionys.*, xx, 127.
2. Critias, *ap.* Athen., I, p 28.
3. Pline, *Histoire naturelle*, vii, 56, 57.
4. Schol. *ad* Pindar. *Olymp.*, xiii, 27.
5. Diodor. Sicul , v, 76.

Homère, en décrivant la danse d'Ariadne, parle de la roue du potier, et compare les mouvements cadencés des jeunes gens et des jeunes filles qui forment des ronds à la rapidité avec laquelle le potier fait tourner sa roue.

.....ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν
Ἑζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται.
(*Iliad.*, XVIII, 600.

La céramographie est l'art de peindre les vases de terre, d'y tracer des dessins, art bien ancien et que les peuples de l'Asie ont cultivé longtemps avant les Grecs. Des peintures égyptiennes de l'époque de Thoutmès III, et par conséquent antérieures à l'ère chrétienne d'environ quatorze siècles, montrent divers peuples qui viennent apporter des présents au roi. Parmi ces présents, on remarque plusieurs vases de diverses grandeurs dont les formes et les ornements ont été adoptés par les Grecs sept ou huit siècles plus tard, et n'ont jamais été employés par les Égyptiens[1].

D'autres peintures égyptiennes nous offrent l'image d'une fabrique de poteries[2]. Des vases peints montrent des potiers qui travaillent[3], des fours destinés à la cuisson des vases[4], des peintres occupés à décorer des monuments funéraires[5].

II

Que de questions se rattachent à l'étude de l'art de peindre les vases! Que de problèmes à résoudre quand on aborde l'examen de ces questions

1. Wilkinson, *Manners and customs of the ancient Egyptians*, t. I, pl. IV à la fin du volume. — Voyez ce que dit de cette peinture mon savant ami, M. Adrien de Longpérier, *Notice des Antiquités assyriennes du Musée du Louvre*, 3e édition. Paris, 1854, p. 17.

2. Wilkinson, *loc. cit.*, t. III, p. 164. — Samuel Birch, *History of ancient pottery*. London, 1858. In-8°, t. I, p. 46.

3. Gerhard, *Festgedanken an Winckelmann*. Berlin, 1841, in-4°.—Samuel Birch, *loc. cit.*, t. I, p. 233.

4. Samuel Birch, *loc. cit.*, t. I, p. 249. — Otto Jahn, *Verhandlungen der Kön. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*. T. III, 1854, pl. I et p. 27. — Comparez la grande lampe de la collection Durand, décrite dans mon *Catalogue* sous le n° 1777, et reproduite par la gravure dans la thèse latine publiée en 1838 par Ch. Lenormant, *Quæstio cur Plato Aristophanem in convivio induxerit.*.

5. Gerhard, *loc. cit.* — *Museum etruscum Gregorianum*, II, tab. XVI, 1.

complexes! Quels utiles enseignements à tirer des collections qui nous dévoilent l'origine, le progrès et la décadence de l'art! Quoique la science, en suivant une marche progressive incontestable, ait depuis quelques années soulevé bien des voiles, il reste encore des points sur lesquels on hésite. Les plus habiles reculent devant l'examen de certaines de ces questions et attendent avec prudence que de nouvelles découvertes dissipent les ténèbres.

En 1828 et 1829, les mémorables découvertes de Vulci, ville à peine connue dans l'histoire, ont changé la face de la science. Tous ceux qui se sont occupés de ces études connaissent le remarquable *Rapport* sur les découvertes de Vulci de M. le professeur Édouard Gerhard, de Berlin, l'un des hommes qui se sont placés à la tête de la science ; ce travail, qui parut en 1831, fit la plus vive sensation dans le monde savant, et tous les archéologues qui sont venus après étudier les questions ardues qui se rattachent à l'origine des vases peints ont dû prendre pour base de leurs recherches le travail de M. Gerhard. Plus tard, les découvertes des antiquités de Ninive, les fouilles exécutées sur le sol et dans les environs de l'ancienne et opulente capitale de l'empire assyrien par MM. Botta, Flandin, Layard et Place, ont fourni des notions précieuses sur un art que l'on connaissait à peine ; on a reconnu des rapports entre cet art et celui des Grecs, et dès lors tout un nouvel horizon s'est ouvert aux recherches.

Il semble hors de doute aujourd'hui que les Grecs, dès une époque très-reculée, ont cherché à imiter les vases de terre peinte que les Phéniciens transportaient par le commerce jusqu'aux extrémités de la terre, soit que ces poteries fussent des produits de leur industrie, soit qu'ils les tirassent d'autres contrées de l'Asie antérieure. Dès les temps d'Homère, on voit ces hardis navigateurs trafiquer de tous côtés et apporter aux Grecs des vases faits de métaux précieux. Achille propose, pour prix de la course aux funérailles de Patrocle, un vase d'argent que d'habiles artistes sidoniens avaient exécuté avec une rare perfection ; les Phéniciens l'avaient apporté par mer et offert en don au roi Thoas[1]. Au dire de Strabon[2], ces intrépides commerçants dépassaient le détroit de Gadès, s'aventuraient sur l'Océan, et vendaient de la poterie jusque dans les îles Cassitérides ou Sorlingues. Le géographe Scylax[3] parle à son tour de

1. *Iliade*, XXIII, 740 et suiv.

2. *Géographie*, III, p. 175. — Cf. Adrien de Longpérier, *Notice sur les monuments antiques de l'Asie, nouvellement entrés au Musée du Louvre, lue à la Société asiatique, dans la séance du 12 juin 1854*, extrait du n° 15, 1855, du *Journal asiatique*, p. 13.

3. Page 54, éd. Hudson.

vases de terre de fabrique athénienne transportés et vendus en divers pays par les navigateurs phéniciens.

III

La question particulière aux vases d'une collection ou d'une localité devient celle de cette classe de monuments tout entière. En parlant des vases de la collection Campana, on est nécessairement amené à dire quelques mots de l'origine des vases, de leur fabrication, des ouvrages qui en traitent; on ne peut pas passer sous silence les questions qui se rattachent à l'usage auquel ces vases pouvaient servir et à l'intention des peintures qui les décorent.

De tous les monuments de l'antiquité, si l'on en excepte toutefois les monnaies ou médailles, les vases peints enrichis de figures ou d'ornements constituent la classe la plus nombreuse. En 1844, mon savant et regretté ami, M. Charles Lenormant, évaluait au moins à *cinquante mille* le nombre des vases peints successivement découverts depuis deux siècles; *vingt mille* environ de ces vases, ajoutait-il, ont pris place dans les collections publiques de l'Europe[1]. Dans les dix-huit années qui ont suivi la publication du premier volume de *l'Élite des monuments céramographiques*, le nombre des vases peints ne s'est pas notablement accru; on n'a signalé aucune découverte importante comme nombre, comparable à celle de la nécropole de Vulci. On peut donc évaluer tout au plus à *deux mille* le nombre des vases dont le domaine de la science s'est enrichi dans ces derniers temps.

Contraste étrange! si d'un côté cette classe de monuments est si nombreuse, de l'autre les écrivains de l'antiquité ont à peine parlé des vases peints. On trouve quelques mots sur ces sortes de poteries dans Aristophane[2], dans Pindare[3], dans Strabon[4], et peut-être dans Suétone[5]; en-

1. Voir l'*Introduction* placée en tête du premier volume de l'*Élite des monuments céramographiques*, p. VII. — M. Samuel Birch (*History of ancient pottery*, t. I, p. 209-210) fait l'énumération des vases qui existent dans les divers musées de l'Europe et dans un certain nombre de collections particulières, et arrive par ces calculs au chiffre approximatif de quinze mille vases seulement.

2. *Eccl.*, 996.

3. *Nem.*, X, 64, et Schol.

4. *Géograph.*, VIII, p. 382.

5. *Jul. Cœsar*, 81.

core ce dernier passage peut-il être contesté, par rapport aux inductions qu'on a prétendu en tirer. Il n'est pas certain, en effet, que l'historien ait voulu parler de vases de terre plutôt que de vases de métal. Le poëte Alcée[1] parle de petites coupes ou écuelles de diverses couleurs (κυλίχναι ποικίλαι), et quelques archéologues ont cherché une allusion aux vases peints dans un passage de Démosthène[2] où il est question de cassettes destinées à renfermer des vases à parfums (ἀλαβαστροθῆκαι). Cette interprétation ne me semble pas pouvoir être acceptée.

Il ressort de ce qui précède que les auteurs anciens ne sont entrés dans aucun détail ni sur la fabrication des vases, ni sur les peintures qui les décorent, ni sur les divers usages auxquels ils pouvaient être destinés. Il aurait été si intéressant pour nous d'avoir quelques données sur ces questions, données contemporaines, fournies par des hommes qui avaient ces objets sous les yeux. Tout ce que nous savons, c'est que certains de ces vases étaient fabriqués pour être placés dans les tombeaux. Aristophane[3] dit expressément que les potiers athéniens décoraient de peintures les *lécythus* consacrés aux morts : Ὃς τοῖς νεκροῖσι ζωγραφεῖ τὰς ληκύθους. Évidemment il s'agit ici de ces élégants petits lécythus de terre peinte, enduits d'une couverte blanche et sur laquelle se détachent des figures dessinées au trait en noir ou en brun qu'on trouve fréquemment dans les tombeaux de l'Attique. Quelquefois les figures tracées sur les lécythus sont rehaussées de couleurs très-vives, et l'on connaît quelques grands vases de cette forme où la beauté des contours le dispute à la richesse des couleurs : tel est un magnifique vase trouvé à Salamine, aujourd'hui au Musée Britannique[4]. D'autres vases de terre, d'après le témoignage de Pindare[5], corroboré par celui de son scoliaste, étaient destinés à être donnés comme prix dans les jeux publics. Ce sont ces *amphores panathénaïques* que l'on a trouvées, les unes à Athènes même, les autres dans la Cyrénaïque, d'autres encore, en bien plus grand nombre, en Italie. La plus ancienne de ces amphores est le fameux vase Burgon, conservé au Musée Britannique, et qui porte l'inscription TON ΑΘΕΝΕΘΝ (*sic*) ΑΘΛΟΝ ΕΙΜΙ (*Je suis le prix donné à Athènes*), tracée de droite à gauche[6]. Les vases de la Cyrénaïque portent tous des noms d'archontes éponymes d'Athènes, Nicocrate (333 avant J.-C.), Hégésias (324),

1. *Fragm.* 33, éd. Schneidewin.
2. *De falsa legatione,* p. 415, éd. Reiske.
3. *Loc. cit.*
4. Raoul Rochette, *Peintures antiques inédites,* pl. VIII-XI.
5. *Loc. cit.*
6. Millingen, *Ancient unedited monuments,* pl. I, II and III.

Céphisodore (323), Archippus (321), Théophraste (313)[1]. Ces vases donnent par conséquent des dates bien déterminées.

IV

Pendant plus de deux siècles, les vases de terre peinte furent connus sous la dénomination inexacte de *vases étrusques*. Cette désignation est devenue vulgaire, et aujourd'hui encore on a beaucoup de peine à faire comprendre non-seulement aux gens du monde, mais même à des hommes qui ne sont pas restés étrangers aux études archéologiques, que cette appellation est erronée, qu'elle ne repose que sur une donnée sans la moindre valeur. Les premiers vases peints furent trouvés en Toscane, et de là le nom de *vases étrusques* qui leur est resté. Malgré la présence de sujets tous empruntés à la mythologie des Hellènes, malgré les inscriptions en langue grecque tracées dans le champ des peintures, on persistait à attribuer tous les vases peints sans exception à l'art des Étrusques. Winckelmann[2] fut le premier qui osa combattre ces assertions et restitua aux vases peints leur véritable patrie, leur véritable origine, sans cependant remonter à la source où les Grecs avaient cherché leurs inspirations artistiques.

Aujourd'hui, la science a reconnu d'une manière positive que les plus anciens de ces vases ont été fabriqués par les peuples de l'Orient ou ont été exécutés sous l'influence qu'exercèrent les arts de ces peuples sur l'esprit des Grecs. Le nombre le plus considérable des vases enrichis de dessins et de peintures a été produit par l'art hellénique, soit que ces vases aient été faits dans la Grèce continentale, dans les îles, en Sicile, soit qu'ils sortissent des fabriques de la Grande-Grèce ou de l'Étrurie. Et ce qui est à remarquer, c'est que les Romains, fidèles imitateurs des Grecs et si portés généralement à admirer l'art grec, n'ont jamais cherché à copier les vases peints, tandis que les Étrusques ont eu des fabriques de vases. Mais les véritables vases de travail étrusque sont les moins nombreux et les plus récents en date.

Partout où les Grecs ont porté leurs arts et leur civilisation, on découvre des vases peints. Ainsi, sur plusieurs points de l'Asie Mineure, nommément dans la Phénicie, sur le continent grec, dans les îles, en Cri-

1. Voyez Ch. Lenormant, *Revue archéologique*, t. V, p. 230, et t. VI, p. 57. — Samuel Birch, *History of ancient pottery*, t. II, p. 174.

2. *Histoire de l'art*, III, 3, 10 et suiv.

mée, en Afrique, en Sicile, en Italie depuis l'extrémité méridionale jusqu'à l'Adriatique, on a trouvé des vases peints, soit entiers, soit des fragments; on a rencontré des traces de ces monuments dans les *tumulus* de la plaine de Troie, à Rome même, à Alexandrie d'Égypte, et jusque dans le midi de la France.

V

Comme règle générale, on peut dire que les vases ont été fabriqués dans les pays mêmes où on les trouve habituellement; il faut toutefois



VASE DE N COSTHÈNES

faire une large part à l'importation par le commerce. Plus on étudie ces questions, plus on s'aperçoit qu'il a dû exister des relations commerciales fréquentes et suivies entre les peuples de l'antiquité; les villes du littoral, en Italie comme ailleurs, ont dû recevoir des ouvrages de l'art asiatique par les navigateurs phéniciens, et c'est de ces dépôts établis sur les côtes que ces produits ont été portés dans l'intérieur des terres. On a

découvert et on découvre encore dans les nécropoles de l'Étrurie des vases de style et de fabrique toute différente. Je me contenterai de citer comme exemples de transport par le commerce quelques vases portant des noms de fabricants. Le vase de la fabrique de *Taléides*, TALEIΔEΣ EΠOIEΣEN, anciennement connu[1], et faisant partie de la collection de M. Thomas Hope, à Londres, avait été trouvé en Sicile, et M. Henri Brunn, dans son excellent ouvrage sur les artistes de l'antiquité[2], donne la description de deux autres vases portant le même nom de fabricant, mais tous les deux trouvés à Vulci. Le précieux vase de la collection de M. le duc de Blacas, portant le nom de Nicosthènes, NIKOΣΘENEΣ EΠOIEΣEN, avait été trouvé à Agrigente[3], et la collection Campana possède un nombre considérable de vases sur lesquels on lit la même signature, tous trouvés à Cære.

VI

L'âge des vases peints peut être fixé d'après le caractère et le style des peintures. On a encore d'autres moyens pour apprécier l'âge de ces monuments, par exemple la comparaison avec le style des médailles dont l'époque d'émission est connue. On obtient ainsi de très-bons résultats. Les rapprochements de cette nature tentés par un des meilleurs appréciateurs des œuvres d'art de l'antiquité[4] ont jeté un jour tout nouveau sur ces questions. Plus tard, M. Dupré, au moyen de la numismatique de Naxos en Sicile, a encore ajouté de nouvelles preuves à ce genre de critique[5]. La ville de Naxos fut fondée l'an I de la onzième olympiade, 736 ans avant J.-C.; elle fut détruite en 401 par Denys le tyran, et par conséquent elle eut environ 335 ans d'existence. On possède des mon-

1. Lanzi, *Dei vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi.* Naples, 1801, in-4°, tav. III. — Millin, *Monum. inédits,* t. II, pl. II, III et IV, et *Vases peints,* t. II, pl. LXI.

2. *Geschichte der griechischen Künstler,* t. II, p. 735.

3. Panofka, *Musée Blacas,* pl. II et p. 11. — Voyez aussi mon travail sur les *Noms des fabricants et des dessinateurs de vases peints* dans la *Revue de philologie,* t. II, p. 484.

4. Ch. Lenormant, *Introduction à l'étude des vases peints,* dans le premier volume de l'*Élite des monuments céramographiques.*

5. Voir *Revue numismatique,* 1857, p. 1 et suiv.

naies de cette ville de plusieurs styles, et de la comparaison de ces types monétaires avec les peintures de certains vases, on arrive à déterminer l'âge de ces monuments. La destruction de la ville de Veies, en 390 avant notre ère, donne des dates positives pour les monuments tirés des tombeaux de cette ville. La coupe sur laquelle figure le roi Arcésilas[1], qui régnait dans la Cyrénaïque vers la quatre-vingtième olympiade, fournit la date de 458 avant Jésus-Christ. Cette précieuse et célèbre coupe est conservée au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale.

La présence ou l'absence de certaines lettres dans les inscriptions peut encore fournir des indications. Ainsi on a la date de l'archontat d'Euclide (olympiade 94, 2, 403 ans avant Jésus-Christ) par l'admission de l'alphabet ionien avec les lettres longues Η et Ω.

L'arrivée de la colonie du Corinthien Démarate en Étrurie, vers l'an 655 (olympiade 31, 2), est encore une date qui peut servir à déterminer l'âge de peintures très-anciennes.

Plus tard, quand sur des vases du beau style on voit apparaître des têtes dessinées, soit de face, soit des trois quarts, on se reporte encore une fois aux médailles où les têtes de face ne paraissent que vers l'an 369 avant notre ère. Ce sont les médailles d'Alexandre, tyran de Pheræ[2], qui montrent pour la première fois ces têtes, répétées depuis sur les monnaies de Syracuse, de Crotone, de Rhodes, de Clazomène, etc., mais abandonnées bientôt après.

Avec ce que j'ai dit plus haut des amphores panathénaïques portant des noms d'archontes éponymes d'Athènes, on voit que les points de comparaison qui servent à fixer des dates ne manquent pas. Quoique ces dates soient rigoureusement exactes, il reste cependant encore bien des problèmes indécis, car évidemment, aux époques les plus florissantes de l'art, on a cherché à imiter des peintures plus anciennes, et les Grecs ont eu un goût très-prononcé pour l'*archaïsme*. Dès lors (et ceci n'est pas toujours facile), il s'agit de distinguer les peintures qui remontent aux époques primitives de l'art de celles qui ont été produites plus tard sous l'influence de ces idées d'imitation. C'est à une certaine habileté dans le tracé des contours, à la disposition étudiée des groupes, quelquefois aussi à l'exagération des défauts et des inexactitudes dans le dessin qu'on reconnaîtra les ouvrages d'imitation des vases réellement fabriqués aux époques les plus reculées. Le secours des inscriptions est aussi un moyen pour arriver à discerner les œuvres d'imitation de celles qui les ont pré-

1. *Mon. inéd. de l'Institut archéologique*, t. I, pl. XLVII, A.—*Cat. Durand*, nº 422.
2. Duc de Luynes, *Annales de l'Institut archéologique*, t. XIII, p. 158.

cédées, ainsi que la qualité de la terre qu'on a employée et le degré de cuisson auquel le vase a été soumis.

VII

Les formes des vases sont très-variées; il y en a de simples et de compliquées. On connaît à peu près une centaine de formes principales. Je ne parle pas ici des variétés de chaque espèce de vases; il y a des différences dans l'espèce *amphore*, dans l'espèce *cratère*, comme dans les formes *œnochoé*, *canthare*, *aryballe*, *scyphus*, *cotyle*, etc., etc. Ces différences, ou nuances de forme, se remarquent dans le galbe, dans les anses, dans le pied, dans l'embouchure du vase, etc. Je ne parle pas non plus des *rhytons*, des vases en forme de tête, soit simple, soit double, des mille et une fantaisies que l'imagination des artistes produisait : vases en forme de figures d'hommes ou d'animaux, quadrupèdes, oiseaux, poissons, masques, figures grotesques, jambes, pieds, etc., etc. Ces sortes de vases, où les reliefs et la plastique sont combinés avec les couleurs, forment une classe à part.

Il y a des vases de plus d'un mètre et d'un mètre et demi de hauteur, comme il y en a qui n'ont que quatre ou cinq centimètres. Il y en a sans anses, comme également on en a à une, à deux, à trois, et même à un plus grand nombre d'anses. Les dessins et les peintures sont tracés sur le corps même du vase, quelquefois sur le col et sur le pied, ainsi que sur les anses; d'autres fois, mais rarement, le vase est entièrement noir, et il n'y a qu'une frise peinte et enrichie de sujets qui règne autour du col; les anses sont alors décorées de bordures de lierre et de palmettes. Les coupes soit plates, soit élevées sur un pied, ont en général une forme élégante; ordinairement elles sont enrichies de sujets peints à l'extérieur comme à l'intérieur; cependant, cette règle souffre des exceptions, et on possède des coupes n'ayant qu'un médaillon placé à l'intérieur, tandis que l'extérieur est noir; il y a peu d'exemples de coupes n'ayant des peintures qu'à l'extérieur.

VIII

La poterie la plus grossière, les vases noirs, quelques vases peints, ont pu servir aux usages domestiques, mais le plus grand nombre ne

semblent avoir pu être destinés qu'à la décoration, soit des temples, soit des demeures particulières. Ce qui est hors de doute, c'est qu'on les trouve aujourd'hui dans les tombeaux, c'est que quelques-uns, mais en petit nombre, ont servi à renfermer la cendre des morts. Tel est un vase bien simple, à couverte noire, orné d'une guirlande de laurier, conservé au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. Ce vase, découvert dans un tombeau des environs d'Athènes par Fauvel, passe, avec toute sorte de probabilité, pour contenir les cendres de Cimon, fils de Miltiade.

La plupart des vases décorent les chambres sépulcrales; ils sont placés le long des murs et autour du mort étendu sur le lit funèbre, entre ses jambes, et souvent accrochés aux parois par des clous de bronze. Le nombre et la beauté des vases répondent au rang du personnage dont ils ornent la sépulture.

Plusieurs vases peuvent avoir été faits pour des destinations déterminées. De ce nombre sont les *amphores panathénaïques* dont j'ai déjà parlé, et dont la destination est indiquée par l'inscription bien connue : TON ΑΘΕΝΕΘΕΝ ΑΘΛΟΝ, *le prix donné à Athènes*. Ces vases ornés de peintures (παμποικίλαις), selon l'expression de Pindare[1], et remplis d'huile, produit des oliviers sacrés de Minerve, étaient décernés aux vainqueurs dans les fêtes nommées Panathénées[2].

D'autres vases étaient offerts en cadeau ; il existe toute une classe de vases auxquels, à cause des sujets dont ils sont décorés, on ne saurait refuser la destination de cadeaux de noces.

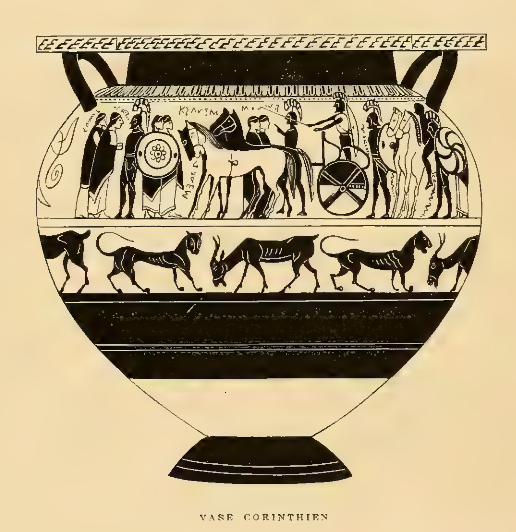
Ce qui prouve une fois de plus que la plupart des vases peints servaient uniquement de décoration, c'est qu'on en possède d'une dimension considérable qui, par leur poids et leur forme, devaient rester à la même place; d'autres n'ont même pas de fond, ils sont perforés d'un bout à l'autre, et par conséquent ne pouvaient rien contenir.

IX

Les peintures qui décorent les vases représentent presque toutes des scènes mythologiques empruntées aux croyances religieuses des Grecs. On y voit toutes les divinités de l'Olympe. Les sujets bachiques sont les plus nombreux; puis viennent les travaux d'Hercule; les scènes de la guerre de Troie forment aussi une série très-considérable. Les faits his-

1. *Nem.*, x, 64.
2. Schol. *ad* Aristophan. *Nub.*, 1005.

toriques proprement dits sont jusqu'à ce jour en bien petit nombre. Les cérémonies religieuses sont quelquefois figurées sur les vases; on y voit fréquemment les exercices du gymnase, des scènes de repas, des combats, ainsi que des sujets nuptiaux; la danse, la musique, le bain, l'armement des guerriers, la toilette des femmes, la chasse, la pêche, des



VASE CORINTHIEN

jeux, paraissent sur les vases. Il y a aussi quelques compositions empruntées aux pièces de théâtre. Mais en général les scènes de la vie civile ne forment qu'une série relativement peu nombreuse quand on la compare à celle des sujets mythologiques. Souvent même c'est faute d'en saisir le véritable sens qu'on écarte ces sortes de sujets de la série des représentations religieuses et mythologiques.

Quant aux sujets funèbres, à quelques rares exceptions près, tous appartiennent à la dernière période de l'art de peindre les vases. Il en est de même des nombreux vases à sujets mystiques, série si peu intéressante pour les études archéologiques et dont jusqu'à ce jour la science n'a pu tirer rien de satisfaisant. Les tombeaux de la Grande-Grèce ont fourni un nombre considérable de ces vases.

X

Les inscriptions tracées dans le champ des peintures offrent le plus grand intérêt sous le rapport de l'épigraphie. La plupart du temps, ces inscriptions sont écrites avec négligence : elles sont peintes en violet ou en blanc, ou bien gravées en creux (*graffiti*) à la pointe. Le plus grand nombre de ces inscriptions sont des noms de personnages mythologiques; on a aussi quelques noms historiques comme ceux des rois *Crésus*[1], *Darius*[2], *Arcésilas*[3], des poëtes *Alcée, Sapho, Anacréon, Musée, Linus*[4]; des sentences, des acclamations, des dialogues, des alphabets, des noms de simples particuliers, des noms d'artistes, peintres ou fabricants de vases, etc. On connaît aujourd'hui de soixante-dix à quatre-vingts noms d'artistes. Quant aux inscriptions en langue et en caractères étrusques, elles sont rares ; on ne les trouve que sur des vases de travail véritablement étrusque, fabriqués à l'époque de la décadence de l'art en Étrurie. Les Étrusques ont imité les vases peints d'origine et de travail grec, et telle était l'influence qu'exerçait l'hellénisme dans les temps anciens, qu'à quelques exceptions près la plupart du temps les sujets traités par les Étrusques sont empruntés aux fables et aux traditions religieuses des Grecs, et surtout aux épisodes de la guerre de Troie. On rencontre pourtant des inscriptions étrusques gravées à la pointe (*graffiti*) sur des vases de travail grec, et sortis des fabriques de la Grande-Grèce. Mais ce sont évidemment des inscriptions ajoutées après coup, quand les vases étaient livrés au commerce.

J. DE WITTE.

(*La suite prochainement.*)

1. Au Musée du Louvre. *Mon. inéd. de l'Institut arch.*, t. I, pl. LIV et LV. Cf. *Cat. Durand*, n° 421.

2. Au Musée de Naples. Gerhard, *Arch. Zeitung*, 1857, pl. CIII.

3. Au Cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale. *Mon. inéd. de l'Inst. arch.*, t. I, pl. XLVII, A. Cf. *Cat. Durand*, n° 422.

4. Le vase représentant Alcée et Sapho est au Musée de Vienne. Millingen, *Ancient unedited monuments*, pl. XXXIII. — La coupe sur laquelle on lit le nom d'Anacréon est au Musée Britannique. *Cat. Durand*, n° 428. — La coupe sur laquelle on lit les noms de Musée et de Linus fait partie de la collection de vases du Musée Napoléon III, *Annales de l'Institut archéologique*, 1856, pl. XX.

EXPOSITION DE LONDRES

PEINTURE ET SCULPTURE

II

ÉCOLE ANGLAISE (SUITE)[1]

Une première visite à l'exposition du palais de Kensington nous a montré combien peu Benjamin West réussit à faire entrer l'école anglaise dans les voies de l'art héroïque. Sa parole ne trouva d'écho que chez quelques rares adeptes, et, par suite d'une contradiction déplorable, il éloigna par sa peinture ceux qu'il aurait peut-être convaincus par sa théorie. Il arriva cependant au vieux président de l'Académie royale une bonne fortune qui aurait dû, ce semble, faire triompher la cause de l'antiquité et du grand style. Au moment où West cherchait des exemples et des preuves, les fragments des sculptures du Parthénon, rapportés par lord Elgin, furent exposés dans Park-Lane en 1816. Certes c'était là une leçon éloquente, un argument qui eût dû paraître définitif; mais, il est douloureux d'avoir à le dire, ces marbres sublimes n'obtinrent d'abord qu'un demi-succès, et Phidias ne fut guère mieux écouté que ne l'avait été Benjamin West. L'Angleterre, mal préparée pour d'aussi grands spectacles, n'en comprit pas le charme inspirateur. Et alors même qu'elle eût deviné le sens profond de ces merveilles, il n'était pas dans son génie de s'en pénétrer au point de changer ses méthodes et de renouveler son idéal. En deux occasions solennelles, l'école anglaise s'est rencontrée face à face avec le beau. Charles Ier et lord Elgin lui ont donné cette double fête. Mais les influences sévères qui pouvaient se dégager de l'étude des cartons de Raphaël et des marbres de Phidias ont glissé, sans l'entamer, sur une école irrévocablement vouée au culte d'autres dieux.

1. Voir la *Gazette* du 1er août 1862.

Benjamin West n'eut donc pas d'héritier, et dans l'histoire de l'art anglais il demeure à l'état d'accident. Les modernes, dont il nous reste à parler, se sont tournés d'un autre côté. Toutefois, avant d'examiner à l'exposition les œuvres des artistes contemporains, il faut dire ici quelques mots de deux peintres, — William Hilton et Benjamin Haydon, — qui, à la suite de West, ont montré des ambitions généreuses, et ont pu être regardés comme les martyrs de leur foi dans l'art grandiose. Hâtons-nous d'ajouter cependant que, malgré tout le respect qu'elle doit à leur dévouement, à la sincérité de leur effort, l'histoire ne peut que constater leur défaite.

William Hilton (Lincoln, 1786 ; Londres, 1839) a touché à la fois à la mythologie, à la légende et au drame évangélique. D'abord élève de son père et ensuite de l'Académie royale, il a pendant toute sa vie rêvé de choses augustes ou charmantes, et, sans souci du public qui ne le comprenait guère, il a persisté jusqu'à la fin à faire de grands tableaux, — de ces tableaux qui coûtent fort cher à exécuter, et qu'on ne vend pas. L'Académie, touchée de cette ardeur héroïque, vint heureusement en aide à son ancien disciple ; elle lui confia les fonctions de *keeper*, ce qui lui donnait droit à un petit traitement et à un logement convenable. Mais Trafalgar-Square n'est pas le chemin de Corinthe. Hilton a compris l'antiquité comme on la comprenait en 1810, et je rappellerai à ce propos le tableau exposé par lord Hertford à Manchester, *Vénus au bain*. Des femmes nues dans un paysage, c'est là un de ces sujets éternellement nouveaux qui permettent à un peintre bien doué de montrer sa science et sa grâce. Mais si grand qu'ait été son zèle, Hilton n'a pu arriver qu'à la fadeur, dans cette composition où les blanches nudités de l'Albane semblent se combiner avec les formes grêles que Canova venait de mettre à la mode. Les peintures exposées à Kensington-Palace sont d'un autre style. *La Délivrance de saint Pierre*, *le Massacre des Innocents*, et le triptyque aux volets inégaux où l'on voit le *Crucifiement de Jésus-Christ*, sont de vastes toiles où dominent les tons noirs et les violences du mélodrame. Il y a quelque recherche de l'effet dans *la Délivrance de saint Pierre ;* l'ange libérateur rayonne, clair et lumineux, au milieu des ténèbres de la prison ; mais, pour le *Christ en croix*, Hilton a pris trop à la lettre le récit de l'Évangile. Bien que le ciel ait pu se voiler au moment où le Christ expira, ce n'était pas une raison pour abuser à ce point des teintes noires. Hilton avait peut-être quelque chose à cacher. Bienheureux eût-il été si, en plongeant ainsi ses personnages dans les profondeurs de la nuit, il eût pu dissimuler complétement les défaillances de son dessin !

Les moindres créations de W. Hilton ont un défaut considérable : elles

laissent paraître des prétentions sans limites, elles trahissent un effort permanent et toujours trompé. Ce douloureux phénomène d'une inspiration constamment trahie n'est pas moins frappant dans l'œuvre de Benjamin Haydon (1786-1846); on peut voir de lui à l'exposition une peinture importante, *le Jugement de Salomon.* Mais au moment de juger un ouvrage si banal et si forcé, comment garder entière la franchise de sa critique, comment ne pas se rappeler que l'auteur a mis fin par le suicide à sa vie incessamment torturée? La lecture du journal posthume de Haydon abonde en émotions poignantes. A des infortunes réelles, le pauvre artiste ajouta des malheurs imaginaires, et je croirai volontiers avec M. Wornum que Haydon trouva en lui-même son plus impitoyable ennemi. Il est extrêmement dangereux de se prendre pour un messie et de croire qu'on est appelé à l'honneur de régénérer l'art en péril. Ce fut la folie de Haydon : les supplications de ses confrères, l'aimable sagesse de son camarade Wilkie, les dures leçons de l'expérience furent impuissantes à le guérir. Et au milieu de ses bizarreries d'esprit, de ses amertumes et de ses violences, il y a dans Haydon quelque chose d'éternellement respectable : c'est son amour pour l'art, son inaltérable passion pour la peinture élevée et émouvante. Mais lorsqu'on étudie son œuvre, on n'y trouve plus que des attitudes forcées, des têtes sans individualité, des expressions vulgairement exagérées... Ah! quoi qu'on en ait pu dire, comprendre ce n'est pas égaler, aimer ce n'est pas pouvoir!

Un intérêt de meilleur aloi s'attache aux tentatives de William Etty (York, 1787-1849). L'exposition lui a fait une part assez belle, puisqu'elle a réuni une douzaine de ses peintures. On sait que la couleur a toujours été la préoccupation d'Etty. Dans la curieuse autobiographie qu'il nous a laissée, il raconte avec quelle émotion il arriva à Venise en 1822, et il parle de cette ville des coloristes comme de la radieuse vision qui avait jusque-là souri dans ses rêves, comme de l'idole à laquelle il avait, sans la connaître, voué un culte éternel. Hâtons-nous de dire que, sur ce point du moins, les ambitions de William Etty ne furent pas trompées. L'étude qu'il fit des peintures de Titien, de Véronèse, de Tintoret, lui fut infiniment profitable, et il n'est pas douteux qu'on ne doive voir en lui un des coloristes les plus heureux de l'école anglaise. *Cléopâtre, la Nymphe et les Satyres, Psyché apportant à Vénus la cassette mystérieuse*, présentent des assortiments de tons, des contrastes savamment cherchés, des harmonies tour à tour claires ou puissantes qui exercent sur l'œil épris de ces délicatesses une séduction irrésistible. Le dessin d'Etty est ordinairement très-négligé; il passe cependant pour avoir étudié la nature d'assez près; mais lorsqu'il avait le modèle sous les



LE COMBAT, PAR ETTY

yeux, entraîné par sa passion exclusive, il se complaisait à regarder comment la lumière glisse sur les chairs, il ne voyait pas la loi cachée de la structure intérieure. Des fautes dont un écolier rougirait déparent donc ses meilleurs tableaux. Ce n'est point à dire qu'Etty n'ait pas eu parfois quelques bonnes fortunes inespérées. Dans *le Combat*, la femme nue et vue de dos, qui se jette à genoux pour implorer la pitié du vainqueur, est une figure d'un grand élan et d'un mouvement bien rhythmé. Dans la trilogie consacrée à l'histoire de Judith, l'héroïne biblique se lève au moment d'égorger Holopherne, et appelle sur son œuvre la bénédiction du ciel par un geste sévère et superbe. Mais ces bonheurs-là sont rares chez Etty; pour la couleur, au contraire, sa fantaisie, toujours servie par la science, ne se trompe pas. Il obtient, surtout dans ses petits tableaux, des reflets argentins ou changeants comme ceux de la nacre, des carnations d'une pâleur lumineuse, des effets intenses, luxuriants, on dirait volontiers sonores, qui font de lui un véritable coloriste. De tous les artistes anglais, Etty est certainement celui qui a le mieux compris Venise.

John Martin, que les gravures de Jazet et les éloges des poëtes ont rendu célèbre en France, n'a aucune des qualités qui distinguent Etty. Né en 1789 et mort en 1854, il touche de très-près au monde moderne. Sa réputation doit-elle durer? j'en doute, car elle est déjà fort compromise, et, en ce qui me touche, j'ose affirmer que les fantaisies babyloniennes de Martin seront bien près d'être oubliées le jour où l'on comprendra que, la peinture et l'art littéraire obéissant à des lois différentes, il faut pour peindre autre chose que de l'imagination. John Martin est un poëte: une inspiration originale et large, une fantaisie puissante, le goût des grands spectacles et des grands effets président à ses conceptions. Mais Martin est un triste peintre. Pour peu qu'on l'étudie dans ses tableaux de l'exposition, *la Chute de l'homme*, *Josué arrêtant le soleil*, ou *le Festin de Balthazar* (dont nous donnons ici la gravure), on ne pourra s'empêcher de reconnaître que si la rêverie de Martin a de grandes ailes, si elle ouvre de vastes horizons à la pensée, sa peinture n'est pas au niveau de son ambition. Des entassements formidables de pierres et de colonnes, des lignes horizontales se prolongeant à l'infini, des multitudes effarées courant sous la menace céleste ne sauraient suffire pour constituer un tableau. John Martin a l'intelligence des masses architecturales, il est inépuisable en ses inventions cyclopéennes, mais il peint avec une gaucherie, une infirmité attristantes. Son tableau du *Festin de Balthazar*, qui eut jadis tant de succès, est une grande page presque monochrome, salie plutôt que colorée d'un ton jaune rougeâtre, qui, à vrai dire, est absolument

chimérique. Les figures sont des marionnettes grossièrement indiquées par un pinceau barbare. Et voyez combien nous sommes injustes! Pendant que Turner, un vrai peintre celui-là, restait inconnu de la France, on y parlait de Martin comme d'un maître sublime, et les éditeurs faisaient graver à grands frais ses colossales fantasmagories. Notre éducation exclusivement littéraire nous expose à ces surprises. Les couronnes sont trop souvent accordées à ceux dont l'œuvre imparfaite peut servir de thème aux déclamations des rêveurs.

Hilton, Haydon, Etty et Martin sont à peu près les derniers maîtres de l'école anglaise qui, dans des manières assurément bien différentes, ont cherché à faire de la grande peinture. Après eux, et sauf quelques rares exceptions, les peintres nés aux dernières années du XVIII[e] siècle, aussi bien ceux qui sont déjà morts que ceux qui font encore partie de l'Académie royale ou qui y entreront demain, reviennent aux genres qui ont fait l'honneur de leur pays. Nous avons le regret de dire qu'ils ne sont pas toujours restés à la hauteur de la tradition qu'ils ont prétendu continuer.

Pour ne parler ici que du portrait, dans lequel l'école s'était montrée si savante et si variée, il est certain que Lawrence n'a point été remplacé. Lorsque disparurent peu à peu ceux qui, comme Thomas Phillips et John Jackson, avaient appris à peindre sous les bons maîtres du siècle précédent, il se produisit dans les rangs de l'école un vide qui n'a pas encore été comblé. Il ne resta plus que sir Martin Archer Shee, qui fut président de l'Académie royale après Lawrence, et qui, deux fois ambitieux, a eu l'imprudence de faire une tragédie, ce qui n'est pas une mince aventure dans la vie d'un portraitiste de profession. Gustave Planche, ayant à parler de sir Martin Shee en 1835, reconnaît en lui tous les signes de la « médiocrité officielle. » Ce jugement n'est pas infirmé par ce que nous avons vu de ce portraitiste à l'exposition et ailleurs. Sir Martin Shee a eu pour successeurs des peintres qui, à ne citer que M. John Partridge, ne sont pas sans analogie avec un maître dangereux, M. Winterhalter : les portraits de la reine et du prince Albert, peints en 1840 par M. Partridge, disent assez, par leur sécheresse et leur inélégance, combien l'école a oublié les enseignements de Reynolds et de Gainsborough. Le seul portraitiste qui sache aujourd'hui poser un personnage avec naturel et dignité, qui sache le faire parler ou le faire sourire, c'est M. Francis Grant. On se rappelle quel succès obtinrent à Paris, en 1855, le *Rendez-vous de chasse d'Ascot*, l'effigie à la fois si aristocratique et si familière de lord John Russell et le portrait d'une dame en satin blanc jouant avec un king's-charles aux oreilles soyeuses. M. Grant a trois ouvrages à l'exposition de Kensington,

notamment le portrait de mistress Markham, que nous avions vu à l'Académie royale en 1857, et qui nous frappa alors par sa singularité et sa grâce. Mistress Markham est une très-jeune et très-charmante dame qui, par un temps de neige, se promène dans la campagne; sa robe noire, qu'elle relève un peu, laisse paraître le bas d'un jupon rouge; ses petites bottines de cuir verni courent allègrement sur le terrain glacé, et, par un geste plein de naturel et de fantaisie, elle achève de boutonner son gant. Tout cela est très-simple et très-vrai, et d'un heureux choix de couleur pour un artiste qui, je dois l'avouer, a quelquefois abusé des gris.

MM. J.-W. Gordon, W. Boxall et Macnee ne sont pas non plus des portraitistes sans valeur; mais, je n'ai pas besoin de le redire, l'école anglaise n'a plus dans le portrait ces qualités viriles et souveraines qui ont placé si haut dans l'estime des connaisseurs les noms de Reynolds et de Gainsborough.

Dans la peinture de genre, au contraire, l'école contemporaine peut citer quelques noms heureux. Mais ici, il faut reconnaître d'abord que les observateurs sédentaires qui ont traduit sincèrement les scènes de la vie anglaise sont bien supérieurs aux touristes qui, plus ambitieux, ont essayé de peindre une nature, un horizon qui n'étaient pas faits pour eux. La séduction que l'Italie a exercée, pendant le règne de George IV, sur les artistes britanniques, a certainement été nuisible à quelques-uns d'entre eux. Thomas Uwins (1782-1857) n'aurait pas été mécontent, je suppose, d'être surnommé le Léopold Robert anglais. Comme le peintre des *Moissonneurs*, il a vécu dans l'Italie méridionale, étudiant les mœurs et les costumes de ces populations dont le type est si accentué et souvent si près de la beauté; mais Uwins, illustrateur habituel des keepsakes et des livres d'étrennes, avait la maladie de l'élégance, et tout ce qu'il a vu, à Naples et ailleurs, il l'a arrangé à la mode anglaise. *Le Chapeau du brigand*, *les Chanteurs napolitains*, *le Sculpteur de figurines*, peintures claires, propres, endimanchées, sont des chefs-d'œuvre de ce « genre agréable » qui, s'il plaît à Dieu, nous sera toujours antipathique.

C'est encore un faiseur de vignettes que William Collins (1787-1847); mais, ici du moins, nous avons, avec la fraîcheur du coloris, la grâce enjouée des attitudes et la vérité locale. Collins est le peintre des enfants, et surtout de ces hardis petits paysans qui font leur éducation dans les bois et qui vont dénicher les oiseaux de mer au haut des plus abrupts rochers. On fait grand cas de W. Collins en Angleterre, et ses tableaux n'appartiennent pas à de médiocres amateurs, puisque ceux qui figurent à l'exposition ont été prêtés par la reine, le duc de Devonshire, sir Robert Peel, le marquis de Lansdowne, M. J. Naylor, et d'autres encore. Col-



EUSTACHE-LORSAY J. MARTINS. PINX DELANGLE SC

LE FESTIN DE BALTHAZAR

lins est un rustique, mais un rustique modéré; ses petits acteurs sont vêtus de haillons tout neufs; ils ont la misère gaie, ils montrent des teints frais et roses qui tendent à prouver que l'Angleterre est une province du pays de Cocagne. Lorsqu'un homme politique regarde un instant un tableau de Collins, sa philanthropie se sent immédiatement rassurée.

Je ne saurais, à moins d'écrire un volume, parler avec tout le détail qu'ils méritent, de Charles Leslie[1], de Newton, de Liverseege. Ce sont là de petits maîtres assurément, et qui n'ont rien à démêler avec l'art solennel; mais — quoiqu'il y ait beaucoup de réserves à faire en ce qui concerne Leslie — ils ont, tous les trois, de l'esprit, et ils peignent en honnêtes gens, je veux dire que la lumière les occupe, qu'ils cherchent la couleur, et que les physionomies des personnages qu'ils mettent en scène révèlent une intention morale, un accent d'ironie, une émotion. Un dessin un peu plus rigoureux n'aurait pas nui à leur talent. Mais comment se montrer sévère pour ces aimables conteurs d'anecdotes, pour Newton, qui a si bien compris la *Grisette* de Sterne, et surtout pour Liverseege, qui est mort à vingt-neuf ans, et qui, si vite enlevé, mérite tous les pardons?

M. Mulready s'est montré plus avisé. Il a aujourd'hui soixante-seize ans, et, non content de savoir peindre, il a eu le temps d'apprendre à dessiner, ce qui lui constitue dans l'école une situation respectée et singulière. M. Mulready est convaincu d'ailleurs que la nature n'a jamais dit son dernier mot. Écolier aux cheveux blancs, il dessine encore d'après le modèle; ses *académies* au crayon de couleur sont remarquables par la vérité du détail anatomique et la justesse de la lumière. Sans arriver jusqu'au style, il a une certaine élégance instinctive qui le conduit à supprimer le détail vulgaire, à éviter toutes les laideurs. Il apporte un soin pareil dans l'exécution de ses aquarelles et de ses peintures. Les amateurs français connaissent du reste aussi bien que nous le talent de M. Mulready. *Le Loup et l'Agneau,* exposé à Paris en 1855, a converti quelques sceptiques. *Burchell et Sophia dans la prairie, les Baigneuses, le Canon, Mettez un enfant dans le bon chemin,* et les autres tableaux réunis à Kensington-Palace, ne sont ni moins spirituels, ni moins nettement marqués du sceau d'une individualité précise. M. Mulready doit certes beaucoup à Wilkie; il doit plus encore à la nature, qu'il a étudiée avec passion et par le menu. Mais ces mérites essentiels ne sauraient nous empêcher de reconnaître que le pinceau de M. Mulready est un peu

1. Il a déjà été question de Charles Leslie dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Voir t. IV, p. 177.

maigre, et que son coloris, tour à tour trop brun ou trop violacé, est très-entaché de fantaisie.

Les tableaux de MM. Webster, Frith, Hook, membres de l'Académie royale, comme M. Mulready, pourraient donner matière à des discussions intéressantes; mais, comme il nous est impossible de tout dire, nous devons nous borner à étudier les œuvres les plus significatives. Cette qualité ne saurait être refusée aux peintures de M. William Powell Frith, bien que son talent ne soit pas complétement représenté au palais de Kensington. M. Frith, qui est jeune encore, car il est né en 1819, a commencé par traiter, dans une manière un peu lâchée et parfois en forçant l'expression, des sujets empruntés aux romanciers et aux poëtes comiques. Mais il s'est aperçu depuis, d'une part, qu'il était important de bien peindre et de bien dessiner, et, d'autre part, que la comédie n'est pas seulement dans les livres, et que pour la voir il suffit d'ouvrir les yeux et de regarder chez son voisin, ou même chez soi. M. Frith est devenu dès lors un peintre essentiellement moderne; la vie anglaise, avec ses élégances et ses singularités, a trouvé en lui un historien de la fidélité la plus pénétrante et du plus amusant esprit. Nous n'avons à l'exposition que son tableau de la *Plage de Ramsgate*, dont nos lecteurs connaissent la gravure; mais il est extrêmement facile, si l'on possède un schelling, d'aller voir dans Pall-Mall *le Jour du Derby*, et, si l'on en a deux, d'entrer à Hay-Market pour étudier la dernière peinture du maître, *la Station du chemin de fer*. Il est bien évident que l'art grandiose demeure étranger à tout ceci; la muse antique n'a pas chuchoté le mot sacré à l'oreille profane de M. Frith; il n'y a dans ses tableaux, qui se développent comme de longues frises, que des élégantes avec leurs somptueuses crinolines, des enfants souriant sous leurs chapeaux à grandes plumes, d'honnêtes gentlemen en paletot; à côté de ce monde heureux, qui respire au bord de la mer, qui assiste aux fêtes du Derby ou qui va monter en wagon de première classe, s'agite tout un personnel de mendiants, de saltimbanques, de domestiques, de jockeys; c'est, en un mot, la vie moderne dans son fourmillement bariolé, multiple, infini. Mais les tableaux de M. Frith n'ont pas seulement la vérité pittoresque du costume; il y a autre chose chez lui que de la soie et des haillons, il y a la vérité morale, la physionomie à la fois actuelle et permanente de tout un peuple. J'ajouterai que, au point de vue de la composition, M. Frith a une remarquable science du groupe éparpillé, et que, comme peintre, il peut mettre au service de sa fantaisie le pinceau d'un virtuose résolu, fin et vibrant.

M. James Clarke Hook, dont l'accent n'est pas original au même

degré, possède aussi, comme exécutant, des qualités qui doivent le rendre recommandable. L'éclat du coloris fut longtemps sa préoccupation exclusive; à son début il avait, ainsi que Bonington, le culte des maîtres vénitiens, mais, ignorant encore des vraies lois de l'harmonie, il ne rompait pas assez ses nuances. Son tableau de *Venise comme on la rêve*, exposé à Paris en 1855, est resté dans le souvenir de plus d'un critique. Depuis lors, M. Hook a fait de grands progrès; il a laissé de côté les sujets italiens, et il peint aujourd'hui de préférence les marins, les pêcheurs, tout ce rude peuple de la côte anglaise qui passe sur la mer la moitié de sa vie aventureuse. Le goût de M. Hook épure quelque peu les formes et raffine les types; néanmoins, ses tableaux sont vrais et pleins d'intimité. Parmi les peintures qu'il expose au palais de Kensington, il en est une surtout qui nous a frappé; c'est celle que l'artiste a intitulée *Whose bread is on the waters*. Nos lecteurs savent trop bien l'anglais pour ne pas deviner que ceux « dont le pain est dans l'eau, » ce sont ces hardis jeunes gens qui, debout sur leur bateau fragile, jettent leur filet, et qui ce soir feront un bon repas ou se coucheront sans souper, selon que la pêche aura été abondante ou misérable. Ce tableau, qui sans doute sera gravé, est d'une composition des plus simples; mais la barque apparaît tellement frêle sur le dos de la mer puissante, qu'on se sent aussi intéressé par cette scène de tous les jours que par bien des spectacles solennels. La qualité première de M. Hook est d'ailleurs très-visible ici : sa coloration est d'une rare vigueur, le ciel est plein d'air, le vent salé vous souffle au visage, et la mer est de ce bleu intense qu'elle prend sous une certaine lumière au-dessus de l'insondable abîme. Enfin, les physionomies intelligentes des pêcheurs, les détails de leur costume, le bateau et ses agrès, tout est traité avec un soin extrême, et qui semble prouver que, sans adhérer aux doctrines des préraphaélites, M. Hook leur a pris quelque chose de leur sincérité.

Les préraphaélites, dont je viens de prononcer le nom, forment un groupe important dans la constitution actuelle de l'école anglaise. L'émotion qu'ils ont un instant surexcitée commence à se calmer; ils n'en ont pas moins fait verser des flots d'encre. L'appellation qu'ils ont choisie, ou qu'ils se sont laissé donner, a été une première cause de confusion. Il ne s'agit nullement, pour les préraphaélites, de revenir systématiquement aux procédés, à l'idéal du xve siècle, dans cette pensée, chère à quelques excentriques, que l'avénement de Raphaël marque le commencement de la décadence. Cette idée, essentiellement catholique, ne pouvait germer dans une tête anglaise. Aussi le préraphaélitisme n'est point une doctrine de résurrection et d'imitation rétrospective; il a pour

point de départ, non un procédé matériel, mais une situation morale. Supposons, disent les préraphaélites, que la peinture n'ait pas encore été pratiquée et enseignée, éliminons la tradition, soyons simples, plaçons-nous devant la nature avec une parfaite innocence de cœur, et reproduisons-la, depuis le brin d'herbe jusqu'à l'étoile, avec la fidélité naïve de l'enfant qui ne sait pas mentir. Et ce que nous faisons pour la réalité extérieure, faisons-le avec une loyauté pareille pour les émotions de l'âme humaine. Tel fut le raisonnement des premiers préraphaélites. Cette doctrine, on le reconnaîtra, n'est pas complétement absurde; c'est celle de Descartes, qui, lui aussi, essaya de procéder par voie d'écart absolu. Mais ce beau programme est plus facile à rêver qu'à réaliser : l'étroite solidarité qui lie le passé au présent ne permet guère à un artiste de faire tout à fait abstraction de la tradition, et, dans les temps compliqués où nous sommes, ce qu'il y a de plus difficile au monde, c'est d'être candide. Il en résulte que, malgré toute leur bonne volonté, les préraphaélites mêlent parfois à leur innocence un peu d'érudition, et qu'en voulant inventer ils se souviennent.

En définitive, leur effort n'a pas été stérile. Si le grand mot : « Revenons à la nature, » doit être parfois prononcé, c'est surtout aux époques d'une civilisation raffinée, et lorsque la servilité des uns, le maniérisme systématique des autres, embarrassent, comme des ronces parasites, le grand chemin de la vérité. Il y a donc chez les peintres de la secte nouvelle, avec des défauts qui blessent l'œil et qui torturent l'esprit, des qualités d'observation morale et des mérites d'exécution pittoresque qui nous obligent à les prendre au sérieux.

M. W. Holman Hunt, qui occupe un des premiers rangs dans le petit groupe des préraphaélites, est peut-être le plus étrange de tous. Il doit produire difficilement, puisque les tableaux de lui qu'on expose sont à peu près toujours les mêmes; Paris et Manchester nous les avaient déjà montrés. Nous avons, à Kensington Palace, trois peintures de M. Hunt, entre autres *la Lumière du monde* et *Valentin délivrant Sylvia*. On connaît le premier de ces tableaux : il représente le Christ, visiteur inattendu, allant frapper aux portes qui, pour la plupart, restent fermées à sa voix. La tête du rôdeur nocturne qui, lui aussi, va, sa lanterne à la main, à la recherche d'un homme, est d'un sentiment triste, résigné et tendrement douloureux; tout, dans cette toile, est traité avec une patience incroyable, dans des tons intenses et vivaces qui sont un peu ceux des Flamands du XVe siècle, avec moins d'harmonie cependant. Car le malheur de M. Hunt, c'est qu'il n'est point coloriste; son tableau de *Valentin délivrant Sylvia*, scène tirée des *Deux gentilshommes de Vérone*, est vérita-

blement inadmissible. C'est une accumulation incohérente de rouges vifs, de violets, de verts, qui étonnent d'abord le regard, et qui finissent par l'irriter. C'est là, du reste, une peinture résolue et patiente à tout dire : M. Hunt possède une qualité singulière, l'obstination, et il pourrait prendre pour devise les paroles du héros de Corneille : « Encore un peu plus outre. » Mais M. Hunt va trop loin, et sa simplicité en est venue à ressembler à de la dépravation.

M. John Everett Millais, qui, malgré sa jeunesse, est depuis longtemps associé à l'Académie royale, est un talent plus souple, et, s'il faut tout dire, plus inquiet. C'est l'auteur de cette *Ophélia* qui étonna si fort, en 1855, les critiques modérés; mais c'est le peintre aussi de *l'Ordre d'élargissement*, du *Retour de la colombe*, et de bien d'autres compositions, étranges d'aspect, imparfaites d'exécution, mais remplies parfois d'un profond sentiment. Le moment n'est pas encore venu de juger, en son ensemble, l'œuvre compliquée du jeune préraphaélite. Bien que, malgré la distance qui nous sépare, nous exercions sur son talent une surveillance très-active, bien que nous soyons fait à ses caprices et, en quelque sorte, à ses soubresauts, M. Millais trouve toujours le moyen de nous étonner, et nous n'avons pu parvenir encore à le saisir dans sa physionomie changeante. Une nouvelle modification vient de se faire dans son talent. Au début de sa carrière, M. Millais a été un pur préraphaélite : l'étude assidue de la réalité était sa préoccupation presque exclusive, et il n'est personne qui ne se rappelle avec quel soin passionné et excessif il avait peint, dans l'*Ophélia*, les fleurs et les plantes marines, dans *le Retour de la colombe*, les brins de paille accumulés sur le premier plan. Son pinceau semble aujourd'hui prendre quelques licences. Parmi les tableaux qu'il a exposés cette année à l'Académie royale, il y en a un qui représente une femme qui, une lumière à la main, se penche pour chercher à terre une pièce de monnaie. Ce tableau, traité en manière d'esquisse, est peint largement, mais avec mollesse, et comme l'aurait pu faire un élève très-secondaire de Rembrandt. Quoi qu'il en soit, c'est pour M. Millais une méthode nouvelle ; c'est la synthèse substituée à l'analyse. Les tableaux exposés à Kensington-Palace portent la marque des hésitations de l'auteur. *La Vallée du repos* représente deux religieuses dans le cimetière d'un couvent. L'œuvre est sans personnalité, et il n'y a vraiment rien à en dire. Mais il n'en est pas de même des *Feuilles d'automne* et des *Pommiers en fleurs*. Le premier de ces tableaux surtout est saisissant ; l'auteur a réuni, dans une campagne chaudement colorée par le dernier soleil d'octobre, un groupe de jeunes filles qui, revêtues du costume moderne, sont gravement occupées à entasser, dans une corbeille pro-

fonde, des feuilles desséchées auxquelles elles vont mettre le feu. Évidemment, ce tableau cache quelque pensée symbolique. Ces jeunes filles apportent à leur fonction une tristesse infinie ; les Parques, empressées à leur funèbre office, les Danaïdes emplissant le tonneau toujours vidé, ne sont pas plus sinistres que ces terribles ramasseuses de feuilles mortes. L'autre tableau de M. Millais représente une joyeuse compagnie de belles filles, qui, couchées sur le gazon, s'apprêtent à faire un repas frugal ; l'une d'elles apporte une jatte de lait, les autres tressent des guirlandes ou rêvent dans un demi-sommeil. Leurs robes de nankin, leurs écharpes rouges, leurs chapeaux chargés de rubans multicolores, se détachent gaiement sur l'herbe verte, tandis qu'au-dessus de leurs têtes des pommiers balancent, au souffle d'avril, la neige blanche et rose de leurs premières fleurs. Ce tableau, envoyé à l'exposition de Paris, serait unanimement refusé par le jury. Il est étrange, en effet, et il est peint d'un pinceau brutal. M. Millais ne paraît pas se douter que la couleur a ses lois comme la composition et le dessin ; ses assortiments de tons sont aventureux, ses chairs sont fouettées de rouge avec l'audace intempestive d'un enlumineur d'enseignes. Nous en sommes aux regrets, car les conceptions de M. Millais sont presque toujours pleines de caractère ; ses types ont une individualité pénétrante, son émotion est persuavive, il est absurde et séduisant, et, s'il faut l'avouer, nous trouvons quelque grâce à ce barbare.

Les préraphaélites ont fait, en ces derniers temps, une précieuse conquête. Ils ont peu à peu gagné à leur cause un des membres les plus respectés de l'Académie royale, M. William Dyce, utile recrue qui, en ses moindres peintures, fait paraître l'ardeur excessive d'un nouveau converti. Un des principes du préraphaélitisme, c'est que tout dans la nature est également digne d'être célébré, et que le brin d'herbe a autant que le chêne le droit d'être représenté. M. Dyce, sur la foi de cette règle dangereuse, est arrivé à peindre des tableaux qui sont des prodiges de fini. *L'Enfance du Titien* et *la Baie de Pegwell* peuvent être considérées comme de grandes miniatures qui reproduisent presque photographiquement l'image de la nature telle qu'elle apparaît dans la chambre claire. Nous avions déjà vu *l'Enfance du Titien* à une exposition de Trafalgar-Square. Le sujet existe à peine : il s'agit d'un jeune *boy* qui, revêtu du costume du XVIe siècle, est assis dans un jardin et essaye de peindre avec les sucs que, chimiste naïf, il a extraits des fleurs et des plantes. Mais ce qu'il faut voir dans cette toile, c'est le procédé, amoureusement volontaire, auquel M. Dyce a eu recours pour dessiner et pour peindre les feuilles, les fleurettes du gazon, tous les détails enfin qui entourent la

figure du jeune artiste. Il y a dans ce tableau, impossible et respectable, un tronc d'arbre verdi par la mousse qui défie toute comparaison avec ce que les Hollandais ont le plus obstinément parachevé. Gérard Dov, qui apportait, dit-on, quelque soin à l'exécution de ses peintures, n'est à côté de M. Dyce qu'un Vanloo lâché et impertinent. *La Baie de Pegwell* n'est pas d'une moindre singularité : c'est une étude de cailloux mouillés et de petites flaques d'eau, sur un rivage d'où la mer vient de se retirer; trois jeunes Anglaises se promènent sur la côte, cherchant des coquillages parmi les galets encore humides; les rougeurs du soleil couchant emplissent au loin le ciel. Ce tableau n'est pas moins fini que celui dont nous venons de parler, mais il a peut-être plus d'unité. Les demi-teintes du crépuscule enveloppent cette plage aux mille accidents, et là du moins, malgré l'infini du détail, on trouve un ensemble. L'aventure n'est pas tellement fréquente chez les préraphaélites qu'elle ne doive ici être signalée comme une exception heureuse.

Il est fâcheux que cette doctrine, qui consiste en réalité à substituer à l'œil humain le verre grossissant d'une loupe, commence à exercer ses ravages sur les paysagistes. Combien elle est contraire cependant à la tradition de l'école, combien elle eût été désapprouvée par Gainsborough, par Turner, par Constable, qui aimaient la nature, eux aussi, mais qui n'avaient pas besoin de s'armer du microscope pour en sentir le charme enivrant! Telle n'était pas non plus la théorie des peintres habiles qui succédèrent à ces maîtres, sir Augustus Calcott, Patrick Nasmyth, Bonington. Calcott (1779-1844), qui peint volontiers des marines, est un disciple éloigné de W. Van de Velde et de Cuyp. C'est à coup sûr un bon tableau que *la Navigation sur la Tamise;* c'en est un meilleur encore que *l'Embouchure de la Tyne,* où les barques brunes se détachent en vigueur sur les teintes blondes du ciel et des eaux. Bonington, dont le nom appartient à la fois à deux écoles, et qu'on est tenté de prendre en France pour un maître presque original, perd un peu de son importance en Angleterre, alors que, replacé dans son milieu véritable, on voit qu'il a subi l'influence au lieu de l'exercer. Calcott lui a évidemment appris le secret de ces harmonies d'un gris tendre qui nous font aimer ses marines; Turner a pu lui enseigner aussi à baigner dans une vaporeuse atmosphère les perspectives des côtes fuyantes et des architectures lointaines. Quant à Patrick Nasmyth (1787-1831), dont les paysages sont un peu froids et en même temps chargés de détail, c'est à Wynants qu'il a demandé conseil. Il n'a pas été sans action sur quelques paysagistes contemporains, par exemple sur MM. Creswick et Linnell, qui se montrent attentifs au dessin exact de l'arbre et de la branche, mais qui recherchent davantage l'effet

lumineux. M. J.-B. Pyne, qui aime le brouillard, se complaît à peindre des tableaux d'un aspect blanc où la chimère tient certainement trop de place; M. Holland, qui, en quelque façon, se rapproche de M. Ziem, s'inquiète de la vigueur et des colorations brillantes, mais il mêle à ses vues de monuments et de villes un peu de caprice; enfin, puisque nous touchons à ce genre spécial, M. Roberts est toujours l'habile architecturiste que l'on connaît. Sa peinture est facile, ses figurines sont spirituelles; mais combien peu cela est sérieux, il serait cruel de le dire.

Une raison analogue doit nous empêcher de parler en courant des tableaux de sir Edwin Landseer, à qui un talent réel de composition, des intentions souvent très-fines et un sentiment véritable des mœurs de l'animal ont fait une réputation qu'il serait de mauvais goût de discuter. Il nous sera toutefois permis de dire que ceux qui ne jugent M. Landseer que sur les gravures qu'on a faites de ses tableaux s'exposent à le placer un peu trop haut dans leur estime. L'auteur du *Déjeuner* et des *Animaux à la forge* n'est pas un peintre de la grande race; comme M. Roberts, comme son ami M. Grant, il mêle souvent à ses couleurs une sorte de gris poudreux qui enlève au ton local toute vérité et tout accent. Le coloris de M. Landseer est donc un peu arbitraire; les graveurs qui se sont chargés de reproduire son œuvre sont parvenus, en faisant contraster les blancs et les noirs, à lui donner une variété, une vigueur qui lui manquent tout à fait; mais pour l'esprit, pour le goût, pour le caractère sentimental de ses scènes de la vie intime des chiens, des cerfs et des singes, M. Landseer n'a besoin du secours de personne, et, bien que la débilité de son pinceau ne permette pas de le comparer aux vrais maîtres, il est certain qu'il a touché de près à la comédie animale.

Pour être complet, le compte rendu de l'école anglaise à l'exposition de Kensington devrait contenir ici un chapitre sur les peintres d'aquarelle. L'exhibition, sous ce rapport, est d'autant plus instructive que, pour ce département comme pour celui de la peinture, les organisateurs ont fait un retour sur le passé. Plus de six cents *water-colours* exposées avec méthode racontent l'histoire de l'aquarelle depuis John Cozens, qui mourut en 1794, jusqu'aux essais les plus récents de J. Gilbert, de Topham, de Warren. Sans entrer, quant à présent, dans des détails que le sujet ne comporte pas, nous dirons que cet art spécial eut, avec Cozens et avec Sandby, de timides commencements. Sous le pinceau moqueur de Rowlandson, contemporain de Debucourt et de Boilly, l'aquarelle s'essaye dans la caricature. Edridge, W. Daniell, Thomas Girtin font de charmants paysages pleins de lumière et d'unité; Samuel Prout, Bonington, Copley Fielding et surtout Turner, qui est un des premiers aquarellistes

de l'école, excellent dans la représentation des scènes maritimes, dans les vues de monuments, dans les couchers de soleil dorant au loin les vagues apaisées. David Cox, que nous avons eu le tort de laisser mourir il y a deux ans sans lui dire un mot d'adieu, est un paysagiste qui se plaît aux frondaisons plantureuses, aux verdoyantes prairies. Puis ce sont les contemporains : Cattermole, avec ses chevaliers aux lourdes armures, ses pages vêtus de satin, ses moines en belle humeur; J.-F. Lewis, orientaliste exact jusqu'à la minutie; Topham, dont les paysanneries sont aussi aristocratiques que les peintures de Collins; G. Warren, habile à peindre les dessous de bois transpercés de rayons lumineux; William Hunt (qu'il ne faut pas confondre avec le préraphaélite), qui donne un éclat singulier aux fleurs et aux fruits, et John Gilbert qui, pour se reposer de ses éloquentes illustrations de Shakespeare, manie le pinceau de l'aquarelliste avec une fierté souveraine.

Mais nous en avons déjà trop dit. L'histoire de l'école anglaise ne saurait être traitée sous forme de notes rapides : l'exposition de Kensington en a réuni les éléments principaux; il est facile aux plus nonchalants de quitter pour quelques jours leur travail ou leur rêverie, et d'aller voir par eux-mêmes ce qu'il y a eu, ce qu'il y a encore de sérieux dans ce grand effort. Un coup d'œil sommaire jeté sur les événements principaux de cette histoire de l'art anglais démontre avec évidence que les peuples ont leur génie particulier, que le tempérament des nations est rebelle à tout ce qui ne concorde pas avec sa loi secrète, que l'autorité d'une tradition pareille ne saurait également s'imposer à tous les esprits, et que la liberté est après tout une puissante institutrice. Cédant aux conseils d'éloquents théoriciens, guidée par des maîtres qui avaient étudié avec tout leur cœur les merveilles de l'art héroïque, l'Angleterre s'est essayée plusieurs fois dans la peinture de style; elle n'y a jamais réussi, elle n'y réussira jamais. Elle n'est point entrée en communion directe avec le génie des races latines, elle a rompu avec le catholicisme, elle a écouté sans les entendre les leçons de la muse italienne. Vainement voudrait-on aujourd'hui la pousser dans une autre voie; que pourrait espérer la critique moderne là où Phidias lui-même a échoué? Laissons donc l'art anglais suivre librement le chemin où l'entraîne son génie, et lorsqu'une école a des peintres comme Reynolds, Gainsborough, Wilkie et Constable, ne lui demandons pas de mentir à ses origines et de renier ses dieux.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)

DE LA

CRÉATION D'UN NOUVEAU MUSÉE

L'ouverture du Musée Napoléon III, faite au moment où Londres accuse, dans son Exposition, les progrès incontestables du goût anglais, le caractère archéologique et industriel des collections réunies au palais des Champs-Élysées, l'affluence des visiteurs, les nombreuses demandes de cartes de travail, l'assiduité des savants et des fabricants à profiter des facilités qui leur étaient offertes, le nom même du souverain, donné à l'ensemble de ces collections, avaient fait naître l'espoir d'une institution nouvelle et puissante, capable de raffermir notre goût et de maintenir à l'étranger la prééminence de nos produits. La nouvelle de la clôture du Musée Napoléon III et de sa translation au Louvre a détruit toutes ces espérances; elle a éveillé bien des regrets parmi les personnes qui portent intérêt aux sciences et à l'art dans ses manifestations secondaires. Ces espérances, ces regrets sont-ils suffisamment justifiés? C'est ce que nous voulons examiner, sans crainte de donner franchement notre opinion, sûr que nous sommes d'être inspiré par le seul désir du bien.

La France a, plus que toute autre nation, la faculté de discerner les beautés qui brillent dans un ouvrage et les défauts qui le déparent. Plus que toute autre, elle sait s'assimiler les qualités reconnues et leur imprimer un caractère qui les fait siennes; mais le goût n'est point un don absolument naturel, il dépend essentiellement de l'éducation, il se forme, se développe et s'entretient par l'habitude. Éclairée de bonne heure par les plus beaux modèles de l'antiquité et de la Renaissance que nos rois et plus tard nos musées exposaient aux regards du peuple, la France a vu cette faculté grandir chez elle, tandis qu'en Angleterre une aristocratie puissante s'opposait à un développement semblable en enfermant, dans des palais interdits au public, les chefs-d'œuvre du génie humain. Maintenant il n'en est plus ainsi : instruite par notre exemple, l'Angleterre nous devance déjà; ses artisans, qui naguère ne pouvaient point s'inspirer des grands modèles, pourront désormais non-seulement les entrevoir, mais les étudier à loisir. La Galerie Nationale, créée d'hier, abrite

aujourd'hui bien des pages admirables de maîtres qui manquent au Louvre, et le musée de Kensington, autre création toute récente, possède déjà des collections estimées douze millions, et dont les pièces, circulant de ville en ville, vont porter dans quatre-vingts écoles, fréquentées par quatre-vingt-dix mille élèves, l'exemple, l'instruction et le goût.

Ces institutions nouvelles et les développements extraordinaires apportés à celles qui végétaient hier sont les résultats de l'exposition de 1851 qui, en faisant ressortir notre suprématie dans les productions où l'art s'allie à l'industrie, livra aussi le secret de notre force. Les lords du comité du Conseil privé pour le commerce et le très-regrettable prince Albert comprirent combien il est préférable pour une nation de l'emporter sur les autres par la perfection de ses produits, plutôt que par une fabrication à bon marché qui n'offre à un travail excessif qu'un salaire minime, et livre un peuple aux angoisses terribles des crises commerciales. Ils demandèrent l'établissement d'un département des arts et des sciences appliqués à l'industrie, et, dès la première année, le budget de ce département s'éleva à près de deux millions de francs. En regard de ces efforts prodigieux, que fait la France? Rien. Confiante dans l'excellence de son goût, dédaigneuse de celui de ses rivaux, elle reste simple spectatrice!

Ne rions point cependant de ces tentatives hardies. Le peuple qui a formé des Reynolds, des Gainsborough, des Wilkie, et plusieurs autres artistes que nous ne connaissons pas assez, peut aussi façonner des ouvriers capables de rivaliser avec les nôtres et même de les surpasser. « Jusqu'à présent, dit M. le comte de Laborde, nous n'avons eu à lutter que contre des efforts individuels, et nous sommes déjà atteints sur quelques points dans les arts, battus complétement par les poteries de Minton, menacés par l'orfévrerie d'Elkington et par plusieurs autres industries. Quand un peuple a les grandes facultés, et par-dessus tout cette qualité de persévérance qui ne connaît aucun obstacle, vous avez tout à redouter. Les Anglais, quoi que vous en pensiez, ont les dispositions artistes les plus rares à un degré éminent... » Cette opinion, formulée en 1856 par le rapporteur de la commission de l'Exposition de 1851, n'est point seulement personnelle. Les Chambres de commerce ont depuis longtemps répandu l'alarme. Elles ont averti nos fabricants que les draps des Anglais sont partout préférés en Amérique, parce que nos voisins ornent mieux leurs pièces que nous n'ornons les nôtres. Lyon s'est ému des progrès réalisés par nos rivaux dans la soierie, et cette ville, pour venir en aide à ses fabriques, a résolu, entre autres choses, de fonder un musée d'art industriel. Mais de tous ses projets il n'est résulté qu'un excellent rapport de M. Natalis Rondot, chargé par la Chambre de commerce de visiter l'Angleterre

et la Belgique. Les craintes éveillées par les expositions de 1851 et de 1855 ne se confirment que trop en l'année 1862, qui nous trouve sommeillant quand nos émules marchent à grands pas vers le mieux. « Rien ne surgit depuis quinze ans. La France semble une terre épuisée que dorent encore les derniers épis de la dernière moisson. On sent une sorte d'arrêt; il se fait entendre comme un cri de détresse. Prenons garde, ces crises arrivent d'ordinaire au moment des grands enivrements, quand on se couronne de roses, et que, paresseusement couché sur ses lauriers, on regarde d'un œil aviné les efforts de rivaux dont on croit n'avoir rien à craindre. » Ces lignes inquiétantes, écrites par M. le comte de Laborde, ne sont que trop vraies. Depuis nombre d'années, au lieu de demander aux œuvres des siècles passés la science et les principes de la beauté, nous nous contentons de faire des pastiches dictés par la manie archéologique. L'Angleterre, mue par un esprit de jeunesse, s'apprête à nous porter la guerre sur notre terrain; encouragée par ses premiers succès, elle rêve le moment où elle l'emportera sur notre industrie par le goût, oui, par le goût. Préparons-nous donc à la lutte; fondons, nous aussi, des institutions nouvelles et vivantes, rajeunissons celles qui ont vieilli ou qui sont insuffisantes pour répondre aux besoins qui se déclarent.

L'administration du Louvre, frappée des inquiétudes très-vives qui se sont manifestées à la nouvelle que le Musée Napoléon III allait entrer au Louvre pour servir uniquement à la satisfaction des yeux, a fait espérer qu'elle ouvrirait des salles d'étude et qu'elle donnerait aisément communication de ses trésors. Nous avons toute confiance dans le zèle de MM. les conservateurs, et nous ne voulons point douter de leur désir de se rendre utiles; mais nous craignons fort qu'ils ne trouvent bientôt la tâche trop lourde et trop contraire à leurs habitudes. Le Louvre étant un musée dont la jouissance appartient au souverain qui, il est vrai, en octroie gracieusement la vue au public, les morceaux et les collections qui s'y trouvent aujourd'hui peuvent en disparaître demain pour être placés dans quelque autre palais, et toute mesure prise à l'avantage des visiteurs ou des travailleurs ne constitue point un droit pour le public, mais bien une faveur toujours révocable. Cette situation, particulière au Louvre, outre qu'elle s'oppose à l'établissement d'un règlement fixe, large et officiellement libéral pour ainsi dire, a encore un autre inconvénient : celui d'empêcher toute excitation au travail. Depuis bien des années on attend patiemment les catalogues des sculptures antiques, des vases, des terres cuites, des figurines, des bronzes, des dessins, du Musée des souverains, du Musée chinois, etc., et tout fait croire qu'on attendra encore longtemps. Quoi qu'on fasse, le Louvre sera toujours une

institution essentiellement conservatrice et nullement vitale. Les chefs-d'œuvre qu'il renferme le condamnent à l'immobilité. Le respect dû à ses richesses s'allie mal avec la vie, et il serait même dangereux de voir s'y introduire la coutume des communications faciles. Mais est-ce à dire que le Louvre n'a aucun rôle à remplir dans notre société? Loin de là, son rôle est des plus grands et des plus nobles. L'esthétique et l'archéologie se partagent de nos jours le domaine de la science. Que deux musées répondent à ces deux grandes divisions de l'esprit humain, que le Louvre porte bien haut le drapeau de l'esthétique, si compromise jusqu'à présent; qu'il apprenne aux populations quelles sont les œuvres vraiment dignes d'une admiration sans réserve, et qu'un Musée Napoléon III réunisse les monuments intéressants pour la science, révèle aux fabricants les procédés perdus depuis des siècles, et enseigne comment l'art peut rehausser et embellir l'industrie.

Oui, le Louvre ne devrait posséder presque exclusivement que des œuvres d'art pur : des peintures et des sculptures divisées en deux classes; d'un côté, celles qui vivent d'une beauté toujours jeune et qu'on placerait de manière à faire ressortir toutes leurs qualités, et, de l'autre côté, celles qui tirent leur intérêt principal de l'histoire même de l'art.

Il ne faut point se le dissimuler, réunir au Louvre les monuments d'archéologie et ceux d'un art secondaire, c'est fausser la destination de ce musée et le jeter dans une voie pernicieuse. Tandis que le public, troublé par la vue d'innombrables objets bons et mauvais, ne sait où arrêter ses regards et court le risque d'adorer de faux dieux, le savant est réduit à voir de loin et à travers une glace des morceaux qu'il lui faudrait examiner de près et sous toutes les faces. Quant aux industriels, malgré toutes les bonnes intentions de MM. les conservateurs, nous ne craignons pas de dire qu'ils n'y trouveront jamais et qu'ils n'y doivent pas trouver les facilités et les ressources d'instruction qui leur sont nécessaires. Il ne suffit pas, en effet, si l'on veut qu'ils abandonnent les voies battues de l'imitation banale, de leur livrer de nombreux modèles. Ouvriers peu instruits pour la plupart, privés de toute éducation, même professionnelle, par suite de la division du travail, il leur faut des hommes qui les dirigent dans leur choix, qui leur apprennent le secret de la noblesse et de la distinction dans les œuvres grecques, de l'invention et du sentiment dans celles du moyen âge, de l'éclat et de l'harmonie dans celles des Orientaux. Appelés, non point à répéter des ornements appris, mais à trouver des motifs inconnus et à les disposer suivant des combinaisons nouvelles, ils ont besoin qu'on leur fasse connaître les lois nécessaires qui régissent l'ornementation, car si le génie est assez puissant pour découvrir par lui-

même ces lois, le talent demande qu'on les lui enseigne. Autour du musée industriel que nous réclamons, il conviendrait donc de grouper des écoles de dessin, d'établir des cours et des lectures, qui formeraient même les parties principales de l'établissement à créer. Ces écoles dans lesquelles les élèves trouveraient d'admirables modèles, ces cours dans lesquels les professeurs appuieraient leurs démonstrations sur des exemples, s'ouvriraient le soir, après les heures du travail.

Le Musée Napoléon III, formé de collections presque exclusivement archéologiques et industrielles, était merveilleusement propre à devenir le centre d'une vaste institution appelée à se ramifier dans toute la France. Son utilité pratique fut si promptement reconnue que les demandes de cartes de travail abondèrent avant même qu'il ne fût organisé. Mais son annexion au Louvre lui fait perdre, on ne peut le méconnaître, la plus grande et la meilleure partie des bénéfices qu'on était en droit d'en attendre. Le Louvre, avec sa constitution changeante et mal assise, ses tendances à la tranquillité et son personnel restreint, ne peut point satisfaire les exigences actuelles de l'industrie. Il y a plus : il ne le doit point. Si l'État, par des raisons que nous n'avons pas à discuter et que la liste civile serait moins encore en mesure de résoudre, si l'État, disons-nous, ne veut pas intervenir dans la création d'un département des arts appliqués à l'industrie, ne serait-il pas plus désirable que le Musée Napoléon III, au lieu d'entrer au Louvre, trop peu vaste déjà pour exposer ses propres collections, passât entre les mains de la ville de Paris ? L'intérêt de cette ville est tellement engagé dans la lutte qui s'ouvre, qu'il est permis, sans crainte d'aucune méprise, de compter sur son zèle. La fabrication de Paris vouée à la production d'objets de luxe, servie par plus de quatre cent mille ouvriers qui produisent à un taux élevé, et qui fournissent du travail à plus d'un million d'ouvriers habitant la province, la fabrication de Paris ne peut soutenir la concurrence étrangère que par la supériorité du goût. Plus que toute autre, elle est menacée; plus que toute autre, elle doit sentir la nécessité de se dérober à la tutelle fatale des ateliers de dessins industriels qui la maintiennent dans une ornière étroite que chaque jour voit se creuser. Avec ou sans l'aide des collections du Musée Napoléon III, il est désirable, il est utile, il est urgent que Paris réalise la pensée émise par la Municipalité et par la Chambre de commerce de Lyon, et que la capitale de la France possède une institution rivale de celle de Kensington, institution féconde, vraiment nationale, et de nature à immortaliser le nom du souverain qui l'aura fondée.

ÉMILE GALICHON.

COLLECTION SAUVAGEOT[1]

Si les poteries italiennes se sont montrées à nous si brillamment dans la collection Sauvageot, il ne faudrait pas croire que l'illustre amateur ait été moins curieux des œuvres céramiques sorties des usines françaises. D'abord, voici tout un trophée élevé, avec un rare discernement, à la gloire de cette faïence fine encore innommée qui apparut sous François Ier et sous Henri II, pour s'évanouir avec celui qui lui avait donné naissance. Certes on ne peut voir des types plus purs que ceux réunis dans cette vitrine.

Pourtant nous prévoyons une objection : la faïence fine, dite de Henri II, bien que faite en France, est-elle une œuvre nationale ? N'est-ce point une main italienne qui aurait modelé ces bijoux fragiles? Eh bien, soit, passons, car aujourd'hui qui ne connaît suffisamment cette rare poterie ? Abordons l'œuvre de notre Bernard Palissy.

Chacun sait aussi l'histoire de ce noble travailleur, génie intuitif, auquel la France doit non-seulement l'invention des rustiques figulines, mais encore la création de la géologie, et mille observations physiques ingénieuses, parmi lesquelles on n'est pas peu surpris de retrouver la théorie des puits artésiens. Nous renverrons donc le lecteur, curieux d'étudier l'homme tout entier, au livre émouvant dans lequel Bernard Palissy raconte lui-même ses luttes et ses misères, et nous arriverons immédiatement à l'examen de ses poteries. Comment lui furent-elles inspirées? c'est là une première question qu'il laisse indécise. « Il me fut montré, dit-il, une coupe de terre tournée et esmaillée d'une telle

1. Voir la *Gazette* du 1er juillet 1862.

beauté, que deslors i'entray en dispute avec ma propre pensée. » Plusieurs critiques ont écrit que cette pièce devait être en faïence italienne; mais il est à remarquer qu'il y a, parmi les majoliques, fort peu de vases à relief et d'un éclat analogue aux émaux rêvés par le potier de Saintes; les terres dites de Henri II pouvaient encore moins lui inspirer l'idée de ses ouvrages connus. Il est donc probable qu'on doit rattacher la coupe dont il parle aux travaux allemands de Nurenberg, tous à reliefs et vivement émaillés.

Les œuvres de Palissy révèlent des préoccupations de plus d'un genre, et elles méritent une sérieuse étude philosophique. Cet homme singulier, envieux de doter son pays d'une poterie nouvelle, n'avait pourtant pas pour unique souci de rechercher les meilleures argiles, de composer les couleurs les plus pures et de trouver surtout l'émail blanc. Il faisait servir les travaux de terre à vulgariser ses découvertes d'histoire naturelle; il prodiguait, dans le genre rustique, les coquilles fossiles, considérées jusqu'alors comme un jeu de la nature; il voulait aussi prouver son admiration pour les maîtres du XVI[e] siècle, en reproduisant leurs compositions les plus estimées. Son goût et ses tendances en art ne se montrent-ils pas dans le plat n° 841, où la nymphe de Fontainebleau, du Rosso, est rendue avec une telle exactitude qu'on en peut retrouver la fidèle image dans la gravure de M. Gaucherel, jointe au dixième volume de ce recueil?

Certes, les écrivains qui ont voulu trouver Palissy tout entier dans ses rustiques figulines ont commis une grave erreur. Le maître savait grouper avec une vérité saisissante, un rare talent de composition, les reptiles moulés sur nature, les poissons, les crustacés, et les plantes au menu feuillage qui croissent sur les rocs et les bords des rivières; mais pour juger de sa science d'artiste, c'est dans les scènes de style, dans les conceptions ornementales qu'il faut apprendre à le connaître. Nous ne chercherons pas à énumérer les pièces sans nombre dont les sujets sacrés ou profanes méritent l'attention des curieux; nous mentionnerons, entre toutes, celles que leur rareté recommande particulièrement. Ainsi le Jugement de Pâris, exécuté en camaïeu bleu, est l'une des pièces introuvables du potier français. Voici un plat non moins précieux, où l'auteur a su réunir ses deux genres de prédilection : l'ovale du fond, modelé avec un art remarquable, montre, ici Diane découvrant au bain la grossesse de Calisto, là l'enlèvement de Proserpine. Mais le pourtour n'est point enrichi, comme dans les autres ouvrages à figures, d'ornements plus ou moins compliqués. Un terrain calcaire, hérissé de coquilles fossiles, en forme la base, et l'on y voit courir des reptiles ou poindre des

fougères et des plantes agrestes. Cette heureuse union de l'art rêvé et des choses de la nature se retrouve dans une composition plus importante encore; c'est la grande plaque n° 853, représentant la charité humaine; le groupe, noblement compris, modelé avec une largeur qui permet de le comparer aux plus belles œuvres de Luca della Robbia, est encadré d'un ovale formé de fossiles du genre harpe, implantés par la columelle, et montrant leur sommet à couronne mamelonnée. Rien n'est plus élégant, plus sérieux que cette guirlande éburnéenne s'enlevant sur un fond rehaussé d'ornements divers.

Pourtant Sauvageot, dont l'un des points de vue était de reconstituer le mobilier de la Renaissance, devait attacher un prix particulier aux pièces meublantes, c'est-à-dire non-seulement aux plats de crédences ou dressoirs, mais aux compositions destinées à des usages variés. Voici, en effet, des flambeaux, spécimens rarissimes que leur élégante composition recommanderait seule aux hommes de goût, lors même qu'on ne saurait pas combien il en existe peu d'analogues. Plus loin est une écritoire dont les délicieux détails et les proportions charmantes attirent nécessairement le regard; puis ce sont des salières, des bouteilles de chasse, des buires qu'on chercherait vainement ailleurs.

Dans les quatre-vingt-quinze échantillons classés sous la rubrique de Palissy et de son école, il en est peu, en un mot, qui ne se recommandent par un mérite hors ligne. Figurines, plaques, objets de service, tout est choisi avec un rare discernement et porte l'empreinte du maître. On n'ignore pas, en effet, comment travaillait Palissy; la réputation lui était plus chère que le lucre, et lorsque, privé de tout, succombant à la misère et aux labeurs sans repos, il obtenait une première fournée imparfaite, et pourtant acceptable commercialement, il la détruisait, parce que, dit-il, *ce eût esté un descriement et rabaissement de son honneur*. « Ie mis en pièces entièrement le total de la dite fournée et me couchay de melancholie, non sans cause, car ie n'avois plus de moyen de subvenir ma famille; ie n'avois en ma maison que reproches : en lieu de me consoler, l'on me donnoit des maledictions; mes voisins qui avoyent entendu cette affaire disoyent que ie n'estois qu'un fol. » Il faut donc regarder comme l'œuvre des continuateurs de Palissy toute pièce qui ne serait pas réparée avec soin, retouchée au sortir du moule, ou couverte d'un émail irréprochable. La collection en offre peu qui puissent, dès lors, passer pour postérieures au maître.

Si nous nous sommes étendu avec une certaine complaisance sur les travaux du potier de Saintes, ce n'est point que les autres écoles nationales n'aient à nous fournir de nombreux sujets d'étude et de légitimes

motifs de fierté. Nous avons rendu justice aux majoliques italiennes dans lesquelles se reflètent les œuvres des grands maîtres de la Renaissance; il est temps de prouver que nos émailleurs de Limoges ont montré non moins de goût et non moins de talent que les céramistes d'Urbin ou de Pesaro.

Mais d'abord qu'est-ce qu'un émail? En quoi le *métal émaillé* diffère-t-il de la poterie de faïence, dite elle-même *émaillée?* C'est un premier point qu'il importe d'éclaircir. La faïence a pour excipient une terre légère, poreuse, qu'on fait cuire une première fois et qu'on enduit d'une couche mince d'*émail* d'étain et de plomb qui doit la *couvrir* et dérober sa couleur plus ou moins rougeâtre. C'est sur cette couverte séchée à l'air, mais crue, que les artistes italiens traçaient, en couleurs vitrifiables, les sujets et les ornements destinés à se parfondre avec le vernis stannique lors de la cuisson définitive.

Pour l'émail, on procède autrement. On prépare d'abord un excipient métallique de la forme voulue, vase, plateau, salière, assiette ou flambeau, et c'est sur la surface unie, rendue plus vive par un décapage à l'acide, qu'il faut faire adhérer l'enduit fusible coloré. Ici le genre se subdivise en trois espèces très-distinctes : si, sur le dessin tracé en esquisse, on soude de légères cloisons contournées qui en suivent les contours, et forment par conséquent un trait en haut relief, on a *l'émail cloisonné,* dont les cases diverses reçoivent les poussières vitrifiables qu'une fusion ultérieure fixera sur le métal.

L'invention de ce travail paraît devoir être attribuée aux Gaulois; il a été particulièrement employé dans l'Inde, en Chine, et plus tard à Byzance. La collection ne possède aucun cloisonné proprement dit, sinon celui en résille sur cristal, n° 1114, déviation du genre, passant à la bijouterie.

La seconde espèce, très-voisine, est dite en taille d'épargne ou champlevée. Voici comment la définit M. le comte de Laborde dans sa précieuse notice sur les émaux du Louvre : « On donne indistinctement le nom d'émail *en taille d'épargne* ou *champlevé* à celui dont les traits du dessin sont ménagés en relief ou *épargnés* sur la planche de métal, de telle manière que, toutes les parties suivant les contours étant devenues évidées par le fait de la saillie du dessin, elles seules reçoivent les émaux. » Les numéros 1102 à 1112 sont de beaux échantillons de ce travail qu'on appelle improprement byzantin, puisqu'il a été fait avec supériorité à Limoges.

Mais l'espèce essentiellement française à laquelle nous avions hâte d'arriver, c'est *l'émail peint.* Là le cuivre, l'argent ou l'or ne sont plus

qu'un dessous, un excipient destiné à disparaître sous le travail de l'artiste, qui, débarrassé des entraves du procédé, peut montrer toute sa science de dessinateur, aborder les scènes les plus compliquées, et corriger les erreurs d'un premier jet en retouchant et cuisant autant de fois que l'exige la perfection de son œuvre.

Comme les potiers italiens et avec autant de raison, les émailleurs de Limoges ont moins cherché les délicates modifications de la couleur que la perfection du contour et la vigoureuse hardiesse du modelé; aussi les grisailles sont-elles fréquentes sur leurs vases, et nous allons particulièrement exposer comment elles se font. On applique d'abord à la spatule, sur le cuivre, un ton noir uni destiné à recevoir un premier feu; c'est le fond sur lequel on décalque son sujet, dont on trace les contours et les premières demi-teintes avec un émail gris; puis, par des teintes de plus en plus blanches, on amène successivement les lumières de telle sorte que les dernières touches, superposées les unes aux autres, forment un léger relief d'un blanc éclatant; l'artiste cuit d'ailleurs, comme nous l'avons dit, autant de fois qu'il le juge convenable, et comme cette cuisson, faite dans un four ouvert, est surveillée par le peintre lui-même, les accidents sont peu à craindre.

Ici encore, à la marche que suit le procédé, on peut remarquer l'influence réciproque des arts l'un sur l'autre. Issue de la peinture sur verre, l'émaillerie de Limoges commence par imiter les verrières à tons vifs, et, pour y mieux réussir, elle applique sur paillons d'argent des couleurs translucides, véritable verre coloré qui augmente l'éclat du travail; elle suit ailleurs les miniaturistes dans leur enluminure simple et leur manière de frapper des lumières, sur les draperies, au moyen d'un haché d'or. Puis, lorsque l'école de Fontainebleau introduit chez nous le goût du haut style et de la peinture italienne, le Primatice, le Rosso, Raphaël et Jules Romain deviennent les inspirateurs de l'école de Limoges; on copie leurs cartons, on imite leurs compositions sérieuses, leur dessin châtié; par l'une de ces transitions dont les médailles nous ont déjà fourni l'exemple, en s'appropriant l'art italien, les émailleurs préparent la grande école française.

Voici, sous le numéro 1122, un médaillon qui montre ces tendances. Le sujet, reproduit plusieurs fois, notamment dans un spécimen du Louvre et une pièce appartenant à madame la baronne James de Rothschild, représente Henri II et Diane de Poitiers à la chasse. On ne saurait précisément reconnaître, dans les traits du guerrier romain et de la femme assise en croupe derrière lui, le roi de France et sa belle maîtresse; mais les croissants de l'exemplaire du Louvre, et mieux encore la ressemblance



HENRI II ET DIANE DE POITIERS A LA CHASSE

Émail attribué à Léonard Limosin.

empreinte dans celui de madame de Rothschild, ne laissent aucun doute sur l'intention de l'artiste.

Peu modelée, d'un dessin lourd et naïf, cette pièce a pourtant un aspect grandiose et original dont on est vivement saisi. C'est sans doute ce qui a porté les historiens de l'art à l'attribuer à Léonard Limosin. Seulement, il y aurait à consigner une remarque assez curieuse sur les travaux du célèbre émailleur du roi. On en devraït faire deux parts, l'une comprenant les ouvrages du genre de celui figuré ci-contre, où les contours, formés d'un gros trait, circonscrivent des couleurs généralement fausses de ton et très-pâles; l'autre renfermant, au contraire, des pièces admirablement dessinées, d'un modelé précieux, rappelant l'école de Clouet. Ce genre est représenté dans la collection Sauvageot par le portrait de Françoise d'Orléans.

La différence entre les deux genres ne pouvait échapper à la pénétration de M. le comte de Laborde, qui, dans son bel ouvrage sur les émaux du Louvre, attribue les pièces faibles de dessin et de faire à un anonyme, et conserve à Léonard Limosin les œuvres irréprochables. Là, comme sur tant d'autres points, il y a un doute à éclaircir.

Mais pour aborder les grisailles vigoureuses dont nous décrivions plus haut le procédé, examinons les travaux de Jean Pénicaud. Voici d'abord, n° 1135, le passage de la mer Rouge, puis un combat de cavaliers d'après Jules Romain, et enfin une chasse au lion, où l'artiste a montré la fière énergie d'un maître.

Pierre Raymond ou Rexmon fait saillir, du fond noir de ses pièces, des scènes auxquelles on pourrait peut-être reprocher l'excès du modelé. Tel est le caractère de la curieuse aiguière n° 1145, où les sujets de la fable et de l'histoire sainte se montrent mêlés avec une liberté au moins singulière. On retrouve le même mélange dans la coupe n° 1147; mais celle cotée 1146 est un chef-d'œuvre de pureté, de goût et de réussite. On peut faire le même éloge des salières hexagones décorées des douze travaux d'Hercule.

L'une des pièces les plus intéressantes de cette suite est, sans contredit, la plaque représentant la Vierge sous un dais avec l'enfant Jésus, adorés par une abbesse et un évêque. La signature M. PAPE semblerait devoir indiquer le nom de son auteur, et pourtant il y a doute pour plusieurs. M. le comte de Laborde, ayant trouvé dans l'*État des officiers domestiques du roi de France, de* 1599 *à* 1609, un certain *Martin Dicdier, esmailleur de Sa Majesté*, n'a pas hésité à reconnaître dans cet artiste l'auteur des pièces répandues dans les collections et marquées des lettres: MD—MDPP. Quant à l'émail du cabinet Sauvageot, entraîné par ses pre-

mières suppositions, le savant écrivain y a vu l'œuvre du même maître, et les lettres PAPE sont demeurées pour lui des initiales non explicables. M. Ardant, de Limoges, a pris le sens opposé; à ses yeux, le nom PAPE, écrit visiblement en toutes lettres, non interrompu par des points, est celui de l'émailleur; les lettres M D demeurent des initiales ou peut-être même l'expression d'une date.

M. Sauzay, paraissant adopter l'opinion de M. Ardant, désigne l'auteur de la plaque sous le nom de Martin Didier Pape, et il lui attribue les œuvres signées des diverses initiales relevées par M. de Laborde.

Il est peut-être difficile de maintenir ce compromis; s'il existe un artiste du nom de Pape, ce ne peut être le même que Martin Dicdier, ainsi dénommé dans une pièce officielle, et qui a eu pour successeur, dans son office d'émailleur du roi, son fils Albert Dicdier. La forme patronymique de leur nom fixée aussi positivement ne laisse aucune prise à l'interprétation, et il faut attendre « une circonstance heureuse qui apporte un éclaircissement » sur les quatre lettres PAPE.

Ce qu'on peut dire de la pièce qui les porte, c'est qu'elle est d'un grand style et d'un dessin pur; M. de Laborde lui-même l'a reconnu dans la seconde édition de sa notice. Les petites grisailles placées dans la même vitrine, et qui sont marquées M D, n'ont rien qui diminue son mérite et qui puisse la faire attribuer à une main différente.

Dans la brillante pléiade des Pénicaud, Sauvageot avait su choisir les plus illustres. Nardon est représenté par le triptyque n° 1116, magnifique spécimen où l'éclat d'un grand talent fait mieux ressortir la forme naïve employée par l'iconographie chrétienne au moyen âge. Nous avons déjà parlé des œuvres de Jean Pénicaud, troisième du nom; il nous reste à signaler une pièce vigoureuse sortie du pinceau de Pierre. Cette grisaille, représentant Vulcain, faisait partie d'une suite des dieux du paganisme; un Neptune calmant la tempête figure dans les galeries du Louvre; le reste est dispersé. On ne saurait trouver aucune œuvre qui donnât une meilleure idée du maître.

Nous ne passerons pas en revue les ouvrages anonymes, dont quelques-uns ont pourtant un mérite réel et un vif intérêt historique; tel est le portrait du pape Clément VII, que M. le comte de Laborde a si justement apprécié. Mais cet examen et celui des émailleurs de l'époque de la décadence nous entraîneraient trop loin, et voici les produits de l'art du verre qui nous appellent.

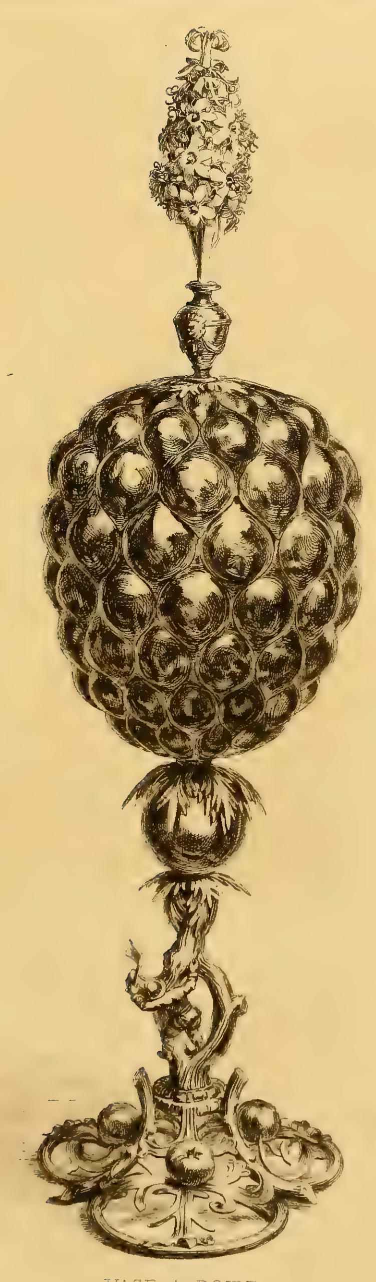
Sous la rubrique *verreries*, nous trouvons en effet beaucoup d'objets remarquables; il faudra pourtant passer rapidement sur cette spécialité. La verrerie demanderait toute une histoire, M. Vincenzo Lazari l'a dit

avant nous dans cette Revue. Or, si le laborieux conservateur du musée Correr, entouré de documents officiels, à portée de consulter le livre d'or de Murano, hésite à décrire les procédés vénitiens, comment aborderions-nous cette tâche ardue? Lorsqu'on songe à la difficulté d'étendre ces fils délicats d'émail coloré entre les deux parois d'un verre qui, replié sur lui-même, aura la minceur du papier, on n'a plus assez d'admiration



VERRES DE VENISE

pour les *ritorti*, les *reticelli*, qu'on croirait tissés avec les fils que la brise d'automne transporte à travers les plaines. Le travail à bulles d'air est peut-être plus extraordinaire encore, avec sa surface parsemée de globules régulièrement disposés, dont on ne trouverait l'analogue que dans la coquille de l'argonaute à grains de riz. Et ce n'est point assez de ces merveilles de détail; chaque œuvre est déjà remarquable par la pureté de sa forme et l'élégance de ses accessoires. Voyez ces flacons à la panse ornementée, au col gracieux, aux anses délicates; ces coupes portées sur des balustres aussi étudiés que pourrait l'être une pièce d'orfévrerie;



VASE A BOIRE.

ces verres à boire si variés par eux-mêmes ou par leurs appendices. En voici qui sont formulés en campanules, en cratères, en infundibulum; ceux-ci ont un rebord et des godrons, ceux-là sont en gondole; les pieds en tiges droites, contournées, entrelacées, sont accolés de dragons tortueux roulant capricieusement leur corps émaillé d'un ton vif, d'ailerons fantasques à granulations régulières, denticulés d'émail. A voir ces formes tourmentées, si sûrement réussies, ces bandes de latticinio ou d'émail rose qui serpentent régulièrement ou se déroulent en rubans flexueux, on ne soupçonnerait pas la rapidité d'un travail exécuté sur une matière en fusion, exposée aux mille accidents d'un refroidissement trop rapide ou d'un ramollissement trop complet. Puis, dans certaines pièces, le verre est opalisé; dans d'autres il a reçu par le manganèse une belle couleur purpurine; là il est bleu céleste, ailleurs vert ou jaune. Ces teintes diverses sont mêlées entre elles, relevées par des bandes d'émail, des reliefs filés ou travaillés à la pincette. Tout un art est là avec ses secrets les plus merveilleux, les uns à peine égalés par les verriers modernes, les autres entièrement perdus.

Et, à côté de ces chefs-d'œuvre de l'art vénitien, viennent se ranger les verres de l'Allemagne, au décor héraldique vivement émaillé, les produits de la Bohême, minces à mériter le nom de verres mousseline. Pourquoi ne pouvons-nous pas dire que la France a aussi son contingent dans ces brillantes vitrines? Il faut bien l'avouer : c'est qu'à l'époque où Sauvageot formait son cabinet, on ne soupçonnait pas encore l'existence et le mérite de nos gentilshommes verriers; les intelligents chercheurs de nos provinces, MM. Benjamin Fillon, Beaupré et Dugast-Matifeux, n'avaient pas publié leurs intéressants opuscules; nous n'avions pas nous-même copié dans les archives publiques ces arrêts du Conseil destinés à créer chez nous, sous la protection royale, une concurrence nécessaire à l'invasion des verreries d'art étrangères. Ce que Sauvageot n'a pu faire, c'est à l'administration du Louvre à l'accomplir, en remplissant cette lacune regrettable.

Des vitrifications vénitiennes à l'orfévrerie, la transition est presque naturelle. Nous venons de voir le verre emprunter les formes compliquées, les reliefs du métal, nous allons trouver l'or et l'argent pétris avec la souplesse d'une matière plastique. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur le charmant calice couvert, ou vase à boire, dont l'eau-forte est ci-contre; le bouquet qui le couronne ne rappelle-t-il pas certains groupes filés en verre et en émail? Sa surface mamelonnée, figure affaiblie de la grappe de raisin symbolique, n'a-t-elle pas une analogie complète avec maintes coupes hyalines? Laissons, toutefois, ces

comparaisons pour observer la savante ordonnance de ce travail d'époque intermédiaire. Dans son pied trilobé, dans les feuilles procombantes d'argent qui parent chaque articulation, on retrouve le goût du moyen âge ; l'arbre emblématique que coupe le bûcheron nous semble un indice d'origine allemande. Cette pièce n'est pas la seule, au surplus, qui rappelle encore l'art du XVe siècle ; l'ostensoir n° 339 et le saint ciboire n° 338 sont presque gothiques, ce qui ne nuit en rien à leur élégance et à la finesse des détails.

Malgré leur rareté excessive, Sauvageot avait réuni un assez grand nombre de bijoux du XVIe siècle : ordres de chevalerie, colliers, enseignes, ceintures, boucles, épingles et bagues viennent former, dans son cabinet, une histoire abrégée des ornements du costume. Il faut voir en détail ces objets délicats, dont une description ne peut faire comprendre l'intérêt, pour apprécier jusqu'à quel point les artistes de la Renaissance poussaient le scrupule dans leurs œuvres les plus minimes. Cela est si vrai, le mérite dépend si peu du volume ou de la matière, que nous ne saurions séparer de l'orfévrerie les étains de François Briot. Ce maître a eu le rare avantage de recueillir de son vivant le fruit de ses labeurs artistiques ; sa réputation était assez solidement établie pour que Palissy lui-même se donnât la tâche de reproduire, en terre émaillée, l'aiguière et le plateau que nous trouvons ici sous le numéro 714, et dont l'analogue existe au musée de Cluny. L'élégance des formes, la richesse des détails, la fière désinvolture des figures allégoriques, tout concourt à rapprocher ces étains de la plus pure orfévrerie. La collection Sauvageot, très-riche en pièces allemandes à monogrammes variés, permet de comparer l'état d'avancement de nos artistes et de ceux d'outre-Rhin.

S'occuper des travaux en fer, ce serait continuer de décrire l'orfévrerie, car la pièce n° 582, toute damasquinée d'or, est l'un des plus précieux bijoux qui se puissent concevoir. Bien des fables ont été répandues au sujet de cette monture d'escarcelle ; on a prétendu que Sauvageot l'avait rencontrée par hasard et achetée à vil prix, et que, conduit au Louvre par le désir d'en vérifier l'usage, il avait failli s'évanouir d'émotion en reconnaissant, sur le portrait de Henri II, l'image de la pièce qu'il avait acquise. L'escarcelle de Henri II, parfaitement appréciée comme objet d'art, existait chez un antiquaire, et Sauvageot l'a payée ce qu'elle valait alors. Aujourd'hui, certes, elle trouverait acquéreur à un prix plus élevé ; le nombre des connaisseurs s'est considérablement accru, et plus d'un saurait admirer ces figures savamment ciselées dans le métal, ces arabesques touchées avec souplesse et fermeté, cet ensemble délicat formant contraste avec la matière.

Au surplus, l'emploi de ce fermoir exigeait et l'élégance et le fini; la bague nº 583 prouve même qu'on ne dédaignait pas, alors, d'appliquer le fer même à la bijouterie. Ce qui peut surprendre davantage, c'est de retrouver les fines ciselures, les gravures élégantes sur les grandes pièces de serrurerie provenant des châteaux d'Anet et d'Écouen, et sur des garnitures de meubles qu'on fabrique aujourd'hui en pacotille et par des moyens mécaniques qui les rendent uniformes dans le mauvais.

Arrêtés par l'espace, nous n'irons pas plus loin, bien que nous n'ayons pas parlé de l'horlogerie, des cuivres et bronzes, ni de la coutellerie. Mais il faudrait entrer, à l'égard de cette partie du mobilier, dans des études spéciales qui nous entraîneraient au delà des limites de la patience du lecteur.

Nous ne pensons avoir négligé, dans cette analyse, aucune des choses qui touchent de près à ce qu'on nomme l'art par excellence, sauf la céroplastie; mais le nombre des chefs-d'œuvre réunis dans ce genre par le savant amateur prouve tout ce qu'il y a de curieux à étudier dans cette spécialité, et nous nous proposons d'y revenir par un travail d'ensemble.

Lorsque Sauvageot fit don à la France de cette collection, aujourd'hui si bien placée au Louvre, il se trouva des esprits disposés à le blâmer. Comment un homme sans patrimoine venait-il augmenter bénévolement les trésors d'une nation assez riche pour payer ses merveilles artistiques? Comment sacrifiait-il ainsi plusieurs millions, c'est-à-dire la fortune d'une famille? Un pareil acte n'était-il point dicté par une vanité ambitieuse? — Il est facile, encore ici, de montrer combien de pareilles insinuations étaient mal fondées et contraires au caractère du grand amateur.

Sauvageot, connu dans toute l'Europe, consulté par tous les collectionneurs éminents, cité dans tous les livres où les arts de la Renaissance occupent une place importante, Sauvageot n'avait personnellement rien à faire pour vivre dans la postérité. Mais son cabinet, c'était son œuvre; il l'avait formé, comme les bénédictins composaient leurs volumes, en ajoutant, heure par heure, jour par jour, les documents révélés à son intelligence. Or, quel est le penseur qui, après avoir déposé dans les feuillets d'un manuscrit, sur les tablettes d'une vitrine, le résultat des recherches de toute sa vie, — lumières destinées à conduire les chercheurs à venir, — consentirait à laisser au hasard le soin de disposer de ces travaux utiles? Voilà tout le secret de la magnifique donation de Sauvageot; ces mille objets, sans prix aujourd'hui, et qui ne lui avaient coûté que quelques privations, c'était la part de labeur que tout esprit d'élite doit à son pays et à son siècle. Si la devise : *Dispersa*

coegi, est plus simple, plus modeste que l'ambitieux *Exegi monumentum*, M. Sauvageot n'a pas voulu, pourtant, laisser disperser de nouveau les matériaux du monument laborieusement élevé par ses mains; il ne l'a pas voulu, et il a eu raison; l'honneur de son nom, l'illustration attachée à cette suite par la notoriété de ses nombreux visiteurs, par la reproduction graphique et la description d'une multitude d'objets, ne permettaient pas de livrer aux enchères publiques des pièces rattachées l'une à l'autre par un lien moral, et qui étaient devenues l'une des pages de notre histoire.

Aussi, quoi qu'il advienne, cette collection vivra; sa renommée est faite; et si plus tard les besoins intelligents de la spécialisation de nos musées obligent l'administration à en séparer les diverses séries pour compléter des suites précieuses, le consciencieux inventaire de M. Sauzay aura fait de ces séries un tout indissoluble. Nous croyons savoir même que, non satisfait du prompt accomplissement de ses devoirs de conservateur, M. Sauzay songe à consacrer au souvenir de son ami une publication plus importante encore qu'un catalogue, en joignant à la description historique des pièces leur figure gravée avec le plus grand soin.

Ce que nous avons dit dans les pages qui précèdent prouve que le cabinet Sauvageot mérite cette reproduction, et nous ne pouvons qu'applaudir à la pensée de M. Sauzay.

ALBERT JACQUEMART.



UN TABLEAU DE FRANCIA

LA MADONE DES GUASTAVILLANI

Nous causions il y a quelques jours devant ce tableau de Francia avec un de nos plus habiles experts, et il nous disait : « Il est vraiment fâcheux pour les hommes de ma profession qu'ils ne soient pas soumis à un examen préalable et à la prestation de serment comme le sont les experts dont la justice prend conseil. Le premier venu aujourd'hui se dit expert, et de sa pleine autorité il rédige des catalogues, il organise des ventes, il adresse des harangues au public ; il souffle le feu des enchères, et, à la faveur du titre dont on le croit officiellement investi et dont il s'est investi lui-même, il capte la confiance des acheteurs, et il leur fait croire tout ce qu'il veut, tout ce qu'il dit, tout ce qu'il a signé. Si la compagnie des commissaires-priseurs était plus jalouse de sa dignité, elle instituerait un jury pour l'admission des experts, et s'il arrivait que ce jury mît quelque indulgence dans ses jugements, jamais du moins il ne lui arriverait de délivrer son diplôme à un homme sans capacité, sans coup d'œil, sans éducation, j'entends sans une éducation *ad hoc*, à un homme, enfin, qui ne sait pas les rudiments de son art, comme nous en avons vu plus d'une fois se produire à l'hôtel Drouot. — Tout cela est très-bien pensé, répondis-je ; mais la grosse difficulté sera toujours d'instituer le jury. — La chose n'est pas si difficile que vous le pensez, reprit mon interlocuteur ; les candidats devant justifier de connaissances toutes spéciales, il sera plus facile de leur trouver des juges que s'il s'agissait de décider une question d'esthétique ou de mettre à l'épreuve des critiques appelés à écrire *de omni re*. Supposons en effet que l'on crée des experts en peinture pour chacune des grandes écoles : aussitôt la notoriété vous désignera pour juges des amateurs qui ont passé leur vie à se faire des collections privées. Ces amateurs ont étudié telle école avec amour ; ils ont commencé par se tromper, et de leurs erreurs ils ont composé leur instruction.

A force de visiter les galeries publiques et particulières, à force de comparer, de voyager, d'acheter et d'éliminer, de voir et de revoir, ils ont acquis une justesse de coup d'œil, une fermeté de jugement qui équivalent, ou peu s'en faut, à la certitude. De tels connaisseurs seraient les juges naturels des candidats à l'expertise; mais, encore une fois, il faudrait regarder surtout à la spécialité des connaissances. Les idées générales sont nécessaires à un critique : les notions spéciales sont indispensables à un expert. Moi qui vous parle, et qui me flatte de connaître assez bien les écoles du Nord, je serais embarrassé, n'étant jamais allé à Bologne, de décider si ce tableau de Francia est de la plus belle qualité du maître, s'il est de son âge mûr ou de sa vieillesse, si même il est du père ou du fils, car on dit, vous le savez, que le fils fut le très-heureux imitateur du père, qu'il l'égala souvent et quelquefois le surpassa. Enfin, voilà un exemple de l'incertitude où peut se trouver, sur un point donné, un homme qui a beaucoup travaillé à s'instruire sur d'autres points, et qui passe pour habile à l'hôtel Drouot. »

Ainsi parlait notre expert, et il nous invitait à provoquer dans la *Gazette des Beaux-Arts* la formation d'un jury d'admission à l'expertise. C'est là une grosse question, qui vaut la peine qu'on la discute, et sur laquelle reviendront sans doute nos collaborateurs. Mais en attendant, cette conversation nous a prouvé qu'il est en Italie des maîtres célèbres que l'on ne connaît pas ou presque pas en France; que nos musées, où abondent tant de tableaux médiocres, nous laissent à désirer des échantillons de quelques grands peintres, et qu'ainsi l'éducation d'un amateur ne peut se faire complétement à Paris.

Francia est un de ces maîtres qui brillent chez nous par leur absence. Ses tableaux sont du reste fort rares partout ailleurs qu'à Bologne. M. Beaucousin en possédait un assez remarquable, mais de petite dimension, dans la précieuse et riche collection qu'il a cédée à la Galerie Nationale d'Angleterre; mais c'était, croyons-nous, le seul Francia qu'il y eût à Paris.

Nous avons, il est vrai, au Louvre, un tableau, le *Portrait d'homme vêtu de noir* qui, longtemps attribué à Raphaël, a été depuis quelques années inscrit sous le nom de Francia. C'est le plus grand éloge qu'ait jamais reçu le peintre bolonais. Le supposer capable d'une telle œuvre, c'était le placer au rang des maîtres de premier ordre; et comment lui en disputer l'honneur, s'il avait peint cette figure d'une mélancolie sublime, cette figure si intéressante par sa physionomie individuelle, si grande par sa douleur humaine, cette figure enfin qui réalise le problème de l'art, puisqu'elle est à la fois une personnalité et un type, un caractère et un

portrait, mais le plus intime des portraits, le plus saisissant et le plus noble des caractères. Il nous souvient de la sensation que produisit un changement d'attribution aussi imprévu parmi ce public d'amateurs parisiens qui n'ont jamais quitté Paris. Quel était donc ce Francia qu'on avait pu si aisément confondre avec Raphaël, et pourquoi le Louvre n'avait-il aucun autre ouvrage de sa main? Il était certes de la race des grands maîtres, celui qui avait su exprimer ce regard vague et profond, cette bouche endolorie, ces mains émues et tristes jusqu'au bout des ongles; celui qui avait su peindre cette âme vêtue de noir. Malheureusement pour Francia, l'opinion des conservateurs du Louvre, quelque vraisemblable qu'elle fût, trouva des contradicteurs parmi ceux qui avaient vu les œuvres du Bolonais à Bologne, à Ferrare, à Lucques, à Munich, à Vienne, à Londres. Nulle part on ne lui trouvait une telle puissance d'émotion, une telle profondeur de sentiment et de pensée.

Francia est en effet un peintre plein de sagesse, de dignité et d'élévation, plutôt qu'un artiste ému et divinement inspiré. Il a moins de délicatesse que Pérugin et moins de grâce; il est moins fin, moins délié, et il n'entre pas si avant dans l'intimité de la nature, dans le modelé des menus plis, dans l'accentuation expressive des extrémités. La plénitude de ses formes rondes donne quelque pesanteur à ses types, et ses figures, plus charnues que nerveuses, manquent parfois d'animation, sinon de noblesse et de gravité. Il n'est donc pas défendu de croire que le *Portrait d'homme vêtu de noir* n'est point l'œuvre de Francia. Quoi qu'il en soit, nous nous croyons autorisé à dire que le tableau de la galerie Beaucousin était le seul Francia que l'on connût à Paris, le seul du moins bien authentique, de sorte que, depuis la vente de cette galerie aux Anglais, il ne restait plus ici aucun tableau du maître.

C'est dans ces circonstances qu'une occasion se présenta d'acquérir deux morceaux du peintre bolonais, celui dont nous donnons ici la gravure, et un autre qui figurait dans la vente de lord Northwick, à Cheltenham. Le premier de ces deux tableaux avait appartenu au cardinal Fesch; mais par une singulière négligence, l'Académie de Saint-Luc, qui avait été chargée par le cardinal de rédiger le catalogue de sa galerie, inscrivit sous le nom de *Franco* l'œuvre de Francia, et, par suite d'une erreur qui serait bien étrange si ce n'était pas une faute d'impression, cette rare peinture passa inaperçue dans la vaste galerie, et lors de la vente du cardinal, à laquelle assistaient pourtant les plus fameux amateurs de l'Europe, le tableau de Francia fut relégué parmi les articles sans importance; on le désigna par une description sommaire et, pour comble, l'erreur commise par l'Académie de Saint-Luc se reproduisit dans le

catalogue de l'expert. Bien peu de gens à cette époque (il y a bientôt vingt ans) s'occupaient d'études historiques sur les anciens peintres. Les connaisseurs jetèrent leur feu sur les morceaux que le catalogue avait mis en évidence, et particulièrement sur ceux de l'école hollandaise, de sorte qu'une fois satisfaits ils se retirèrent de la lutte, et le Francia, si singulièrement baptisé *Franco*, ne fut présenté qu'en un moment de lassitude générale, et quand la chaleur des enchères venait de s'éteindre. Pour peu qu'un homme entendu se fût trouvé là, je veux dire à cette vacation, il eût aussitôt fait l'observation que le nom de *Franco*, mis au bas d'une pareille peinture, ne pouvait être qu'une grossière méprise. On n'a jamais connu, en effet, que deux Franco : l'un, qui peignait en miniature et qui, du moins, était Bolonais comme Francia; il fut, celui-là, le contemporain de Dante, qui lui fit l'insigne honneur d'encadrer son nom dans un hémistiche de *la Divine comédie :*

.....più ridon le carte
Che penelleggia Franco Bolognese.

L'autre est Batista Franco, de l'école vénitienne, qui a été un des nombreux sectateurs du maniérisme inauguré par Michel-Ange. Il était donc impossible au moins habile de confondre un tel homme avec le plus grand artiste de l'école bolonaise, avec ce peintre grave, imposant, solennel, si éloigné de toute affectation, si exempt de manière. Mais il faut croire que personne ne vit ou ne voulut voir ce qui était l'évidence. Le tableau de Francia, vendu obscurément et à vil prix sous le nom de Franco, fut cédé avec beaucoup d'autres à un banquier spéculateur qui le fit transporter à Paris dans l'espoir fondé de le revendre avec bénéfice. Plusieurs années se passèrent, pendant lesquelles les tableaux achetés à la vente du cardinal demeurèrent confinés dans le local de l'ancienne galerie Lebrun, occupé par M. George, l'expert de la vente. Cependant, ces tableaux revirent, il y a quelque temps, le grand jour des enchères à l'hôtel Drouot. Là quelques amateurs furent frappés de la grande madone de Francia. Un d'eux, bien connu de tout le monde pour avoir concentré ses prédilections sur les écoles française et des Pays-Bas, regarda longtemps cette peinture italienne. Nous le vîmes, monté sur une chaise, examiner à la loupe les têtes et les mains, et il parut flairer un chef-d'œuvre à travers quelques restaurations. Mais, habitué à ne pas sortir du cercle dans lequel s'était recrutée sa collection, il s'abstint d'enchérir, et au milieu de l'hésitation générale, ce fut un marchand, M. Moreau, qui devint l'heureux adjudicataire du Francia. Nos lecteurs n'en pourront juger qu'imparfaitement d'après la gravure légèrement massée qui est insérée dans la pré-

sente livraison. Pour traduire ce tableau dans toute son énergie ; pour rendre par des valeurs correspondantes la chaleur et l'intensité de ses tons, son modelé ferme, serré et poursuivi jusqu'aux extrémités, jusqu'aux plans particuliers des mains et des doigts ; pour exprimer le relief et la beauté des draperies et des armures, et la morbidesse de ces nus qui ont fait l'admiration de M. Ingres ; pour conserver enfin tout le caractère de cette vierge pensive, toute la grâce de cet enfant aux carnations délicates, aux formes exquises, au geste charmant, que Raphaël n'eût certainement pas désavoué, il n'aurait fallu rien moins qu'une estampe de nature à occuper un graveur pendant cinq ou six années ; nous avons dû nous borner à un simple trait accompagné de quelques ombres indicatives, sous lesquelles on pourra, nous l'espérons, deviner l'original, en restituer la force, l'expression et la grandeur. Une chose que le graveur n'a pu reproduire d'une façon lisible, vu l'exiguïté de sa planche, c'est l'inscription suivante, qui se trouve dans le tableau, sur le trône de la Vierge :

MAJORUM SUOR(UM) MEMORIAM
QUI ÆRE SUO ÆDEM HANC CONDIDE(RUNT)
HIS SACRIS IMAGINIBUS PHILIPPUS
GUASTAVILLANUS SENAT(OR) BONO(NIENSIS) RENO(VARE)
CUR(AVIT)

dont la traduction littérale est : « Philippe Guastavillani, sénateur bolonais, a renouvelé par ces images sacrées la mémoire de ses ancêtres qui avaient bâti de leurs deniers cette chapelle (ou cette église). » Nous lisons, en effet, dans la *Felsina Pittrice* et dans tous les Guides de Bologne, que les Guastavillani étaient de ceux qui possédaient les principales œuvres de Francia... « sans compter, dit Malvasia, plusieurs peintures qui sont à Bologne dans les palais Zani, Bianchi, Guastavillani et autres; *senza le molte in Bologna, in casa Zani, in casa Bianchi, Guastavillani*... »

Un bonheur n'arrive jamais seul. A peine M. Moreau avait-il acquis le Francia du cardinal Fesch, qu'il put acheter en Angleterre, à la vente de lord Northwick, un second tableau du maître, qui lui fut cette fois très-vivement disputé. C'est encore une madone entre deux saints. La tête de la Vierge est absolument la même que dans le tableau du cardinal. Seulement la manière du peintre a un peu changé : elle est plus douce, plus fondue ; aucune touche n'est apparente ; c'est comme qui dirait une peinture au pointillé, mais chaude, puissante et savoureuse. A l'exception de l'enfant Jésus, qui est une figure entière, les personnages sont à mi-corps. L'enfant tire avec grâce le voile de sa mère, et s'il est moins beau de caractère que celui de l'autre tableau, en revanche, les deux saints, Lau-

rent et Sixte, ont des têtes vivantes par la pensée, et cette expression profondément chrétienne dont parlerait mieux que nous un écrivain tel que M. Rio. Le Francia de lord Northwick est d'ailleurs beaucoup mieux conservé que celui des Guastavillani. Il rappelle étonnamment, par la composition et la dimension, celui de la galerie Leuchtenberg que nous avons vu à Munich, et il n'en diffère que par les deux figures secondaires qui sont saint Dominique et sainte Barbe. Une circonstance remarquable, c'est qu'on y voit peinte, à la chape du saint évêque, une grosse agrafe d'or sur laquelle est représenté en bas-relief un tableau célèbre du peintre, le *Baptême du Christ* qui est à la galerie de Hampton-Court. Ce détail caractéristique équivaut à une signature.

Une chose frappante dans l'école bolonaise, c'est qu'elle eut un précurseur illustre comme les écoles d'Ombrie, de Florence et de Venise, mais qu'elle n'eut point de Messie. Verocchio vit éclore sous ses yeux le génie de Léonard; Luca Signorelli put faire pressentir Michel-Ange; Pérugin annonça Raphaël, Bellini précéda Titien; mais il ne fut pas donné à Francia, qui était le Jean Bellin et le Pérugin de Bologne, de laisser après lui un Titien ou un Raphaël. Comme il était en retard de quelques années sur les maîtres qui préparèrent les grandes écoles italiennes, son style n'avait déjà plus l'âcre saveur du fruit vert, et il n'avait pas non plus le goût exquis, le délicieux parfum du fruit mûr. Il y a même un désaccord entre son exécution, qui est parfois d'une souplesse, d'une grandeur et d'une beauté tout à fait magistrales, et les habitudes monotones et encore gothiques de ses compositions religieuses, compositions d'une dévote symétrie où l'on voit toujours la madone au centre, assise sur un trône au pied duquel un petit ange joue de la viole ou de quelque autre instrument, *un angioletto che suona*, comme disent les custodes; à droite et à gauche, des saints debout, rangés en bon ordre comme les satellites du jeune dieu; parmi eux un donateur à genoux ordinairement vêtu de son costume moderne, à moins que le peintre n'ait jugé à propos de lui donner l'armure d'un saint Georges ou le froc d'un saint François. Tel est le système à peu près invariable des ordonnances de Francia; elles sont conformes à la vieille tradition et elles ont de plus un trait de ressemblance avec les grands tableaux de Jean Bellin : c'est la présence du petit musicien au pied du trône. L'invention est donc chez lui à peu près nulle, et le vrai mérite de ses peintures est dans l'expression des têtes, dans le modelé des figures nues ou des draperies, dans l'exécution, dans la couleur. Avant lui et même de son temps, les peintres faisaient leurs tableaux uniquement avec des portraits. Ils prenaient pour modèles de la sainte famille leur femme, leur



enfant, leur vieux père; de là, quelque chose d'étroit et de mesquin; de là, un naturalisme qui reproduisait toutes les pauvretés individuelles aux dépens du caractère et du style. Francia, tout en regardant de près aux figures qu'il avait autour de lui, sut donner à ses personnages une certaine grandeur, je veux dire une vérité générale et typique. Ses vierges notamment ont un air de tête admirable; elles respirent une douceur austère, une fierté calme, sérieuse et triste. Elles sont peintes d'après nature sans doute, car la vie les anime, mais c'est seulement la vie de l'âme. Leur regard a l'assurance de la virginité, la limpidité de l'innocence; leur front est pensif et pur, leur bouche est tendre, mais sans sourire, et l'on peut croire que Raphaël était parfaitement sincère lorsqu'il écrivait à Francia en 1508 : « Je n'ai vu de personne des vierges plus belles que les vôtres, ni plus saintes, ni mieux peintes : *non vedendone da nissun' altro più belle, e più divote, e ben fatte.* » — Cette beauté rare des madones de Francia peut se vérifier sur les deux peintures dont nous parlons, celles de la galerie Fesch et de la vente de lord Northwick. C'est la même tête dans les deux tableaux, et la même coiffure : un voile transparent et délicatement plissé qui s'arrête au bas du front et qui tombe sur les épaules. Toute politesse à part, Raphaël pouvait dire qu'il n'avait pas vu de plus belles madones; c'est à nous d'excepter les siennes.

François Raibolini — c'était, on le sait, le nom de Francia — *fut considéré et célébré comme le premier homme de son siècle*, au dire de Malvasia. Il aurait dû ajouter : *à Bologne*, selon la remarque de Lanzi. Les Bolonais, du reste, sans parler des prétentions locales, sont plus à même que nous d'apprécier leur compatriote et la diversité de ses talents supérieurs, car ils connaissent tous la beauté de ses nielles et de ses médailles, et ils peuvent admirer ses ouvrages d'orfévrerie et les monnaies frappées à son coin, qui ne sont pas moins estimées en Italie que celles du très-habile graveur milanais Caradosso. On croit même aujourd'hui que Francia fut l'inventeur des caractères typographiques employés par Alde Manuce dans le beau Virgile de 1501, dont la préface porte le nom de *Franciscus Bononiensis*, et le savant directeur du British Museum, M. Panizzi, a soutenu cette opinion dans un curieux travail récemment publié à Londres sous le titre : *Chi era Francesco da Bologna?* Mais si les Italiens ont toujours tenu Francia en grand honneur, il est certain que la critique en France ne s'est occupée de cet homme, pourtant si fameux, que depuis quelques années, particulièrement depuis que les conservateurs du Louvre ont donné à Francia le portrait d'*Homme vêtu de noir* précédemment attribué à Raphaël. Il est arrivé alors ce qui arrive presque toujours : on est allé aux extrêmes, on a voulu que Francia fût le rival

du peintre d'Urbin, qu'il fût élevé à la hauteur des plus grands maîtres, de ceux qui occupent les sommets de l'art. De là une réaction qui, à son tour, n'a pas été rigoureusement équitable. C'est ainsi que nous trouvons un peu sévère le jugement porté sur Francia, dans l'*Histoire des peintres*, par un de nos critiques les plus experts, M. Henri Delaborde : « Sa manière, dépourvue sans doute, dans les sujets sacrés, de cette simplicité énergique, de cette ferveur que respirent les œuvres des *Giotteschi*, est exempte du moins de l'élégance païenne dont l'art, dit de la Renaissance, devait se faire d'abord une ressource auxiliaire et bientôt un moyen d'expression principal. Si Francia n'appartient déjà plus à l'austère famille des peintres religieux avant tout, il ne vient pas encore grossir les rangs de ces artistes exclusivement habiles qui ne verront dans les scènes chrétiennes qu'un prétexte à l'agencement pittoresque, aux hardiesses du dessin ou aux séductions du coloris, comme aussi par les caractères un peu effacés du style, par la prudence un peu timide du sentiment, il demeure exclu de ce groupe d'élite qui personnifie les derniers progrès de la peinture italienne. Ses œuvres, en un mot, sont une sorte de trait d'union entre les travaux, incomplets à certains égards, des maîtres primitifs et les œuvres parfaites des Léonard et des Raphaël. » Pour nous, il s'en faut de peu, de très-peu sans doute, que Francia ne soit digne du rang suprême; mais ce très-peu, il faut en convenir, c'est beaucoup. Il a manqué peut-être au Bolonais le je ne sais quoi, une étincelle de ce feu divin qui, chez Raphaël, jette des flammes. Son Pégase, comme s'il ne battait que d'une aile, n'atteint pas à la cime. S'il était vrai cependant que Francia fût l'auteur de l'*Homme vêtu de noir*, il aurait eu là une de ces rencontres qui suffisent à rendre un nom à jamais célèbre. Nous avons toujours pensé que cette peinture sublime avait inspiré le poëte des Contes d'Espagne lorsqu'il écrivit *la Nuit de décembre* :

Comme j'allais avoir quinze ans,
Je marchais un jour à pas lents
Dans un bois, sur une bruyère.
Au pied d'un arbre vint s'asseoir
Un jeune homme vêtu de noir
Qui me ressemblait comme un frère.

. . . .

N'eût-il été que l'inspirateur d'une pareille élégie, Francia aurait bien mérité de ces deux muses qui ne sont jamais plus belles que lorsqu'elles se ressemblent, la poésie et la peinture.

CHARLES BLANC.

L'ENSEIGNEMENT DES ARTS[1]

IL Y A QUELQUE CHOSE A FAIRE

IV

Peu d'hommes naissent avec les facultés naturelles nécessaires à un artiste, et, parmi ce petit nombre, il faut compter ceux qui possèdent les aptitudes physiques qu'exige la pratique de l'art, ceux qui ne cèdent pas à la lassitude à moitié chemin. Si la vocation se manifeste chez un *sujet* d'une nature énergique, elle se développe parfois en raison directe de l'obstacle, elle réagit contre la difficulté; mais combien est-il de ces natures trempées? On signale dans le passé les hommes ayant su produire en dépit des entraves, et on en conclut que les entraves sont *nécessaires* au développement des intelligences d'élite. C'est là une manière de raisonner à la façon de certaines peuplades barbares, qui plongent les nouveaux nés dans la neige afin de n'avoir point à s'embarrasser d'êtres débiles. Beaucoup en meurent; ceux-là ont tort. Parmi les survivants, il en est qui contractent dès le berceau des maladies incurables; c'est probablement que la neige n'était pas assez glacée. Dans ce cas, les parents sont des maladroits.

Cependant, parmi les artistes (j'entends ceux qui sont nés tels), il n'est pas rare de trouver des organisations morales délicates, peu faites pour la lutte, et qui au contraire ont besoin, pour arriver à leur développement, d'une culture attentive, d'un régime fortifiant. Ces intelligences très-brillantes parfois, malgré leur délicatesse, s'étiolent à la seule apparence de la compression; elles subissent le dogme sans posséder la foi, et végètent pâles et indécises. Un jour elles reconnaissent qu'elles ont été faibles, qu'elles ont abandonné la possession d'elles-mêmes, et il est trop tard. Si encore la lutte laissait une gloire aux vaincus, il serait possible d'encourager la jeunesse au combat; mais telle est la situation faite aux artistes en France par l'Académie des beaux-arts que ce ressort extrême n'existe pas.

1. Voir les livraisons de mai, juin et juillet 1862.

Les corps irresponsables ont eu toujours et dans tous les temps des armes sûres à opposer à ceux qui manifestent quelques velléités d'indépendance. Ils combattent par le silence et l'inertie; ils ne discutent pas, ils ferment les portes, et ils peuvent en fermer beaucoup, car partout ils ont un pied. Ils resserrent chaque jour le cercle dans lequel le réfractaire espère se mouvoir, ils minent ses appuis les plus fermes, font le vide autour de lui, et pour l'achever, lorsque l'air et la terre lui manquent, ils plaignent hautement ce qu'ils appellent ses erreurs, couronnant ainsi l'ostracisme par l'humiliation. Jadis on amenait, par des procédés analogues, les gens trop curieux et indociles jusqu'aux fagots, toujours, bien entendu, en respectant *la forme,* comme dit Brid'oison; aujourd'hui on ne brûle plus les gens, même en effigie, mais on fait ce qu'on peut, dans la république des arts, pour les étouffer un peu.

Aucune loi de l'État, aucun règlement, aucun arrêté même n'imposent aux artistes l'absence d'enseignement et les opinions de l'École des beaux-arts; mais cependant combien est-il de jeunes gens qui osent s'affranchir de ces opinions et chercher un enseignement quelque part? Combien est-il de pères de famille qui veuillent soustraire leurs enfants au patronage académique établi sur l'ignorance ou l'indifférence de tous en matière d'art, n'enseignant rien pour qu'on ne puisse discuter son enseignement, et tenant la main sur toutes les portes pour les fermer à quiconque ne s'est pas livré corps et âme à l'esprit du corps?

Il n'y aurait peut-être que demi-mal à tout cela si les sections de l'Académie des beaux-arts, marchant d'accord pour maintenir leur suprématie dans la république des arts, savaient établir, entre les diverses branches des études plastiques, la confraternité, la communion d'idées, nécessaires à la production des œuvres d'art. L'architecte, le sculpteur et le peintre travaillent isolément, et si parfois ils se réunissent pour dîner, ce sont les gens les plus étrangers les uns aux autres lorsqu'il s'agit d'élever un monument et de le décorer. Non-seulement ils ignorent réciproquement les principes de leurs arts, mais on peut assurer, sans rien exagérer, qu'ils les dédaignent. Les peintres et les statuaires considèrent l'architecte comme un homme à idées trop positives pour comprendre les ressources d'un ordre élevé que fournissent leurs arts; le statuaire pense que le peintre ne fait pas valoir son œuvre, le peintre est gêné par le voisinage d'un bas-relief; quant à l'architecte, il prépare aux deux premiers des places que ceux-ci trouvent mauvaises, il s'inquiète médiocrement des jours, des effets, et si la peinture ou la sculpture sont en désaccord complet avec l'ensemble, il décline toute responsabilité en renvoyant les critiques à ses collaborateurs. Mieux encore, le peintre d'histoire n'étant

pas décorateur, ou il laisse entourer ses sujets de décorations dont il n'a pu diriger l'harmonie, ou, s'il veut se mêler de cette direction, il produit des compositions plates empruntées de tous côtés, qui deviennent un sujet d'étonnement ou de risée.

L'État, les villes et les particuliers mêmes qui apportent la meilleure volonté à faire décorer leurs monuments et leurs palais, qui reviendraient volontiers à ce qu'on appelle aujourd'hui la *peinture murale*, réunissent des artistes et n'ont pas lieu d'être complétement satisfaits. Comment pourraient-ils l'être? Est-ce *un* artiste qu'ils vont choisir? Non, force leur est d'en prendre deux, trois, quatre; celui-ci peint les figures ou les sujets, l'autre les arabesques et les ornements, le troisième des fleurs, le quatrième des animaux ou des attributs. Si, par aventure, l'architecte essaye de mettre quelque harmonie en tout ceci, tous les quatre se réunissent pour lui démontrer qu'il n'entend rien à ces matières, et pour le renvoyer à ses maçons; mais tous les quatre se divisent à l'œuvre : le peintre de figures pense que le peintre d'attributs écrase ses sujets, celui-ci trouve son confrère pâle et froid, le peintre de fleurs est accusé par les deux de vouloir les tuer, et le décorateur se moque des trois. Survient le Mécène qui trouve le tout affreux et le fait effacer; il s'en prend à l'architecte, lequel n'en peut mais et propose un moyen terme; on recommence, et ce n'est pas mieux. Au fond, d'où vient le mal, si ce n'est du défaut d'enseignement et de la mauvaise direction du peu que l'on donne? Comment espérer qu'un peintre qui aura passé dix ans de sa vie à copier des académies à l'atelier et des tableaux au musée, qui après cela ira à Rome pour copier encore des tableaux et faire quelque composition toujours sous la même atmosphère académique, sous les mêmes influences, entouré des mêmes camarades, pourra prendre cette manière large, décorative, monumentale, qui distingue les maîtres anciens, même médiocres? Comment croire qu'il pourra s'affranchir de l'esprit de coterie? A-t-on cherché à développer ses facultés intellectuelles, à l'instruire, à lui donner confiance en ses aptitudes personnelles? Rien de tout cela : « suivez le monde! » Et le monde c'est l'influence du moment, ce sont les camarades *les plus forts*. Aujourd'hui l'école sera sous la main des *doctrinaires,* demain peut-être passera-t-elle dans celle des *fantaisistes;* soyez donc doctrinaires, et ne vous préoccupez pas du reste, car si vous êtes docile on vous fera obtenir des commandes... Trop heureux encore le peintre qui, avec une toile et quelques couleurs, peut se faire connaître et apprécier du public, et qui, s'il ne tient pas à décorer des chapelles ou des salles de palais, conserve sa libre allure et son indépendance! L'architecte n'a point cette ressource; pour bâtir, il lui faut le concours de

l'État ou des particuliers, il lui faut appeler près de lui les sculpteurs et les peintres. Que fait-on à l'École des beaux-arts pour former un lien entre ces trois arts, pour leur apprendre à s'entr'aider? Rien. Il semble, au contraire, que l'École des beaux-arts ait écrit sur son drapeau la devise : *Diviser pour régner*. Les architectes, les statuaires et les peintres sont trois catégories d'étudiants n'ayant rien de commun entre elles : je me trompe, deux de ces catégories ont un cours commun, celui de perspective. Ce n'est évidemment pas assez. Observons en passant que du jour où la France a eu l'avantage de posséder une Académie des beaux-arts, ces arts frères sont devenus de plus en plus étrangers l'un à l'autre, ils ont marché en se tournant le dos.

L'École des beaux-arts bornant ses exercices à des concours et n'enseignant pas (on ne saurait trop le répéter), il est clair qu'elle ne peut former dans chacune de ses sections qu'un *ordre* d'artistes. Je m'explique ; on donne un programme aux peintres : « Hélène passant à Troie au milieu de vieillards qui font trêve à leurs méchants propos en la voyant si belle. » Dix peintres de premier ordre ne sauraient traiter un pareil sujet. Mais que feront dix étudiants?

Pour un parmi eux qui produira une œuvre passable, neuf autres, à coup sûr, ne sont nés ni pour le comprendre ni pour le rendre sur la toile, surtout si vous ne leur avez rien enseigné ; les neuf feront donc un tableau destiné à satisfaire à un programme, nullement parce qu'ils seront mus par leur propre sentiment. Ils feront leur tableau cependant, parce qu'il faut concourir à tout prix, le concours étant le but de l'École ; et ne se décourageant pas pendant cinq ou six ans, arriveront-ils à la suprême récompense? Mais si, pendant ces cinq ou six ans, ces neuf jeunes gens avaient reçu un enseignement tant soit peu libéral, peut-être aurait-on formé neuf artistes distingués chacun dans un genre très-différent. Il n'est pas donné à tous d'aller à Corinthe.

De même, en architecture, on n'a point à bâtir que des palais de souverains, des thermes et des gymnases. Il y a parmi les architectes bien des aptitudes différentes à développer. Or, l'unité de programmes imposée aux étudiants (toujours l'enseignement faisant défaut) n'est guère propre à développer ces aptitudes ; pour un homme de talent que l'on formera parce qu'il s'est trouvé que ses goûts cadraient avec la nature des programmes imposés, on fait vingt artistes déroutés, médiocres, mécontents par conséquent, et auxquels on ne donne même pas un moyen d'existence.

N'en est-il pas ainsi pour la sculpture? On élève des statuaires par douzaines pour quelques rares statues à faire. Pourquoi donc l'École des

beaux-arts ne formerait-elle pas le goût et la main de sculpteurs qui pourraient fournir au public des œuvres d'un ordre secondaire si l'on veut, mais qui feraient pénétrer dans toute production d'art, à quelque degré qu'elle appartienne, des études sévères, et dirigées largement? Ce qui distingue les belles époques de l'art, n'est-ce pas ce sentiment exquis que l'on trouve répandu dans l'humble demeure du citoyen comme dans le palais? sur le vase d'or comme sur le vase d'argile? N'était-ce pas ainsi chez les Grecs, dans les cités du moyen âge et de la Renaissance? Ces époques possédaient-elles une Académie des beaux-arts? Avaient-elles établi une sorte de monopole au profit d'une coterie? Envoyaient-elles périodiquement à Memphis, à Athènes ou à Rome des lauréats arrivant à maturité comme le blé en juillet? Le public, si complétement en dehors de ce qui se passe dans la république des arts, grâce à cette façon de gouvernement occulte laissé à l'Académie, ignore les misères que cache cet état de choses, les embarras d'une administration impartiale devant les étranges prétentions de ce corps de talents patentés, ayant pour toute doctrine l'élévation de ses membres, l'exclusion des indépendants; n'enseignant pas, n'admettant ni la discussion ni le progrès, prétendant s'appuyer sur les traditions des arts antiques, et ayant une antiquité à son usage, qu'il a faite, commode, car elle n'admet ni la critique dans son esprit ni la liberté dans sa forme. Sous cette hiérarchie dogmatique qui constitue l'École des beaux-arts, que peut faire la jeunesse studieuse? Se soumettre pour parvenir à occuper un des degrés de l'échelle, ou se rendre indépendante et courir ainsi le risque de trouver toujours le vide devant soi.

Il est bon, il est nécessaire que la jeunesse studieuse se passionne, qu'elle soit partiale et emportée même dans ses opinions; pour que cette passion soit fertile, faut-il qu'elle s'attache à un principe, à une idée? Faut-il donc que l'enseignement dise et donne quelque chose pour alimenter ce besoin des jeunes esprits? Mais se passionner pour obtenir une pension, et, après la pension, des commandes ou des places, cela n'est guère propre à former des artistes! Les hommes qui maintiennent tout un système d'organisation du domaine des arts sur de semblables ressorts prennent, au temps où nous vivons, une lourde responsabilité, puisque tôt ou tard la vérité doit se faire jour. Que répondront-ils, en effet, si on en vient à leur demander l'exposé de leurs doctrines d'enseignement? Où est le livre dans lequel ces doctrines sont formulées? Où sont leurs œuvres classiques? En quoi consiste leur méthode? Comment enseignent-ils? Avec quels éléments? L'École n'est-elle qu'une initiation ne pouvant être confiée au papier? N'est-ce donc qu'un compromis tacite entre quel-

ques professeurs ne professant pas publiquement, et des adeptes? Est-ce là un reste des institutions druidiques, réfugié rue Bonaparte, en plein XIXe siècle?

En France, aucun gouvernement peut-être n'a montré pour les arts plus d'intérêt que le gouvernement actuel; dans l'espace de douze années il a été construit plus d'édifices qu'on n'en avait élevé depuis Louis XIV. La peinture a pu développer de grandes pages monumentales; des statues ont été érigées; nos musées se sont enrichis; nos bibliothèques, mieux appropriées et plus vastes, peuvent recevoir de nombreux travailleurs. Des missions d'exploration ont été confiées à des artistes et à des savants. Comme pour venir en aide à ce bon vouloir, la photographie jette entre nos mains les chefs-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays, les grandes expositions de Londres et de Paris ont mis en lumière quantité d'objets d'art renfermés dans des collections particulières. En Angleterre, des institutions libérales nous montrent ce qu'on peut faire pour développer le goût des arts dans le public. Les chemins de fer nous permettent d'aller voir en une semaine plus de monuments qu'autrefois il n'était possible d'en visiter en un mois. Au milieu de ce mouvement, de ce besoin de voir et de savoir, qu'a fait l'École impériale des beaux-arts? Elle a conservé intacts ses règlements de 1819. Elle n'a pas envoyé, entre ses concours perpétuels, un seul élève voir une construction nouvelle ou un édifice ancien, elle n'a développé ni l'étude de l'antiquité ni celle des temps modernes, elle s'est contentée de diriger ses convois annuels à Rome et à Athènes sans souffrir qu'ils puissent s'arrêter en route. Elle n'a pas augmenté leur bagage d'une remarque nouvelle, d'une observation critique, d'une provision de connaissances plus complète. Mais elle a d'autant plus resserré les liens qui unissent ses adeptes, que l'esprit d'examen se répandait davantage autour d'elle; elle s'est montrée d'autant plus favorable aux médiocrités soumises, que le sentiment de la liberté pénétrait dans une partie de la jeunesse; elle est devenue d'autant plus sourde, que les clameurs arrivaient jusqu'à sa porte. Et tandis que l'atonie se répand de plus en plus sous les portiques de l'Académie paraissant ne chercher que l'oubli, nos écoles spéciales redoublent d'activité pour ouvrir l'esprit des jeunes gens. L'École centrale envoie ses élèves visiter les chantiers, examiner les procédés, analyser nos vieux monuments si pleins d'enseignements; elle provoque autour d'eux la lumière et la vie, si bien que, toutes choses continuant sur ce pied, l'École centrale un matin se trouvera la véritable École des beaux-arts, au moins pour ce qui concerne l'architecture. Des particuliers publient des ouvrages d'art, ouvrent des cours, portent la

critique et l'examen sur les questions qui intéressent les artistes; des villes de province forment des musées, relèvent l'enseignement du dessin, et, comme pour couronner ces efforts, tous en contradiction avec ce qui se fait ou plutôt ne se fait pas à l'École impériale des beaux-arts soutenue par l'État, un ministre de l'Empereur attaque franchement et largement la grave question de l'enseignement professionnel, expose, dans un rapport empreint d'un esprit libéral et élevé, les nécessités de notre temps, les progrès que nous devons faire dans l'enseignement pour maintenir le pays au rang qu'il occupe en Occident depuis des siècles. Aussi éloigné de l'optimisme que du découragement, ce rapport expose la situation vraie des études et pourrait conclure par ce mot célèbre : « que rien n'est fait tant qu'il reste quelque chose à faire. » Cependant l'Université ne désigne pas elle-même ses professeurs par voie élective; l'Université enseigne, l'Université ne se renferme pas dans un exclusivisme étroit, elle cherche au contraire à réunir autour d'elle les lumières, de quelque part qu'elles viennent; à sa tête siége un conseil supérieur, et, malgré tant de conditions de vitalité, un jour son chef suprême déclare à la face du pays qu'il faut tenter de nouveaux efforts, greffer une nouvelle branche sur ce tronc déjà si productif. Quel est donc le destin fatal qui semble s'appesantir sur l'enseignement des arts? Quand de toutes parts le progrès se fait jour, là seulement il ne saurait pénétrer. Où est donc l'obstacle? L'obstacle sérieux n'est autre chose que l'ignorance du public sur ces questions importantes. Le public ne sait rien de cette organisation de l'École des beaux-arts, de cet état de patronage sous lequel vivent les étudiants, patronage bien autrement étouffant que ne l'avait été jadis le patronage des corporations. Que le public jette un instant les yeux sur cette institution anormale au milieu de notre siècle, et l'obstacle sera rompu. C'est donc un devoir, de la part des hommes qui ont quelque souci des choses d'art dans notre pays, d'éclairer l'opinion sur l'organisation actuelle de l'École, sur l'insuffisance inexplicable de l'enseignement. Devant l'opinion publique, les questions de personnes qui dominent en toute cette affaire céderont la place aux questions d'un intérêt général. Les défaillances des critiques s'occupant d'art, et qui ont leurs raisons pour ne pas se brouiller avec l'Académie, se tourneront en une défense énergique des principes d'indépendance, et nous aurons des professeurs professant, des élèves étudiant, deux éléments indispensables en matière d'enseignement.

E. VIOLLET-LE-DUC.

EXPOSÉ

DES

TRAVAUX EXÉCUTÉS A ÉLEUSIS

PENDANT L'ANNÉE 1860[1]

L'intervalle entre le premier et le second péribole s'est offert à nous dans nos recherches comme ayant été aux temps antiques rempli d'un véritable peuple de statues et d'offrandes de toute nature. Nous en avons exhumé une trentaine de piédestaux, dont quelques-uns très-mutilés, portant des inscriptions dédicatoires ; trois corps de statues de femmes drapées, deux d'un remarquable travail ; la figure brisée d'un jeune Romain et de nombreux fragments de sculpture plus ou moins concassés. De grandes précautions avaient été prises à l'époque de la splendeur d'Éleusis pour éviter l'inondation qui aurait pu facilement, un jour de pluie d'orage, se produire en cet endroit, où les eaux, descendant de l'intérieur de la seconde enceinte et du flanc de l'Acropole, venaient se réunir. L'égout romain, signalé plus haut à l'occasion de la date des grands Propylées, traversait tout l'intervalle entre les deux enceintes, en s'ouvrant de distance en distance par des regards couverts chacun d'une plaque de marbre élégamment découpée à jour. Il recevait ainsi les eaux pluviales, et les emportait sous le massif des Propylées et sous la place du temple d'Artémis, pour les déverser plus loin dans la campagne. En outre, une vaste citerne en briques, dont la construction n'est pas postérieure au Ier siècle de Jésus-Christ, présentait sur le côté gauche des Propylées, à fleur du sol, son orifice, fermé d'une dalle qu'il suffisait de soulever pour y faire précipiter les eaux que l'égout n'emportait pas assez rapidement. Surpris au mois de novembre, pendant le cours des travaux, par une de ces pluies diluviennes qui se produisent quelquefois en Grèce et dont rien dans l'Occident ne peut donner une idée suffisante, nous

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er juillet 1862.

avons dû recourir, pour empêcher que les fouilles ne demeurassent inondées, à ces moyens dont on s'était certainement bien des fois servi dans l'antiquité, et nous avons alors reconnu par expérience à quel point ils étaient bien conçus et habilement disposés.

Au delà de la citerne, et également sur la gauche du massif des Propylées, nous avons découvert un bâtiment de destination mystérieuse, qui devait présenter extérieurement une forme oblongue, mais dont les murailles au-dessus du sol antique n'ont laissé que des arasements peu élevés.

Ce bâtiment contient d'abord une pièce isolée de toutes les autres, d'une mauvaise maçonnerie en blocage de la plus basse époque romaine, ouvrant sur le dehors à l'est. Près de la porte de cette pièce, on voit un puits étroit, dont la margelle est semblable à celle du puits qui existe dans le logement des *pylores*, et en face, adossé au mur du péribole, les ouvriers ont tiré de terre un banc en marbre de travail élégant, aux supports en forme de pieds de lion.

A la suite de cette pièce en vient une autre d'aussi mauvaise construction, mais dont les murailles étaient revêtues de plaques de marbre blanc. Celle-ci s'ouvre au nord-ouest, et, immédiatement après en avoir franchi la porte, on trouve devant soi un escalier étroit s'enfonçant rapidement sous le sol, tandis que trois marches latérales conduisent à un palier peu étendu, pavé de marbre, sous lequel descend l'escalier. Au bout de neuf marches, cet escalier tourne brusquement vers la droite, et, passant sous une voûte de briques dont l'appareil dénote une époque beaucoup meilleure que celle des parties de construction déjà mentionnées, conduit par onze autres degrés dans un autre souterrain situé à trois mètres au-dessous du sol. Dans l'état actuel, les murailles latérales du souterrain, bâties en pierres calcaires de grand appareil et dont la maçonnerie rappelle beaucoup celle de l'Odéon d'Hérode Atticus à Athènes, demeurent seules debout, et forment comme un vaste puits quadrangulaire de $2^{m},80$ sur 2 mètres d'ouverture. Il n'en était pas de même dans les temps anciens, et au sommet des murailles on distingue encore les amorces de plusieurs voûtes en briques qui couvraient le souterrain, mais dont le système d'entre-croisement est aujourd'hui fort difficile à comprendre. On est cependant en droit de croire que ces voûtes devaient laisser vers le centre un espace vide et découvert. Elles ont été effondrées lors de l'écroulement des Propylées qui précipita jusque dans le souterrain plusieurs blocs énormes de marbre (l'un cubait plus d'un mètre et demi), qu'il nous fallut extraire à grand'peine de cette profondeur au moyen de chèvres, pour pouvoir opérer le déblayement.

Le souterrain lui-même était divisé longitudinalement en deux parties, larges d'un mètre chacune. L'une formait une sorte de corridor terminant l'escalier à trois mètres de profondeur, et donnait accès sur la gauche dans une pièce carrée de deux mètres de côté, voûtée en pierre, et dont les murailles étaient enduites d'un stuc peint en vert. Au-dessus de l'entrée de la voûte de cette salle, on voit dans la paroi gauche du premier souterrain une niche rectangulaire qui a dû contenir une statue. Quant à la moitié droite de ce premier souterrain, il ne reste plus aucune trace de la manière dont on y accédait. Le pavé, supporté par deux arcs de décharge en brique, n'en est qu'à 2m,20 au-dessous du sol antique des alentours.

Nous trouvâmes, au milieu des terres qui obstruaient l'escalier, une fort belle statue en marbre de Thasos représentant Antinoüs debout, le haut du corps nu, les jambes enveloppées d'un manteau, comme dans presque toutes les figures du favori d'Hadrien, mais avec la particularité nouvelle de l'*omphalos* delphique placé auprès des pieds. C'est une statue qui, malgré sa date, est encore digne de l'attention des artistes et qui ne déparerait aucun musée. Elle est brisée en plusieurs fragments, mais toutes les parties y sont et pourraient facilement être rajustées. Du reste, elle ne décorait certainement pas l'édifice dans l'escalier duquel elle a été découverte. Elle devait être placée tout auprès, et elle y a été précipitée par les Barbares destructeurs du sanctuaire de Déméter. Quant au souterrain lui-même, toutes ses parties étaient remplies d'une quantité innombrable d'ossements de bœufs et de porcs, provenant évidemment de sacrifices, et au milieu desquels j'ai recueilli plusieurs lampes en terre cuite, quelques-unes portant la figure du porc consacré à Cérès.

Quelle pouvait être la destination de cet édifice si compliqué, dont toute description est forcément obscure et dont un plan même ne fait comprendre l'agencement que d'une manière imparfaite? Il contient deux parties distinctes, de constructions et d'époques bien différentes : les souterrains, qui ne peuvent pas être postérieurs au temps des Antonins ; puis l'escalier et les deux premières pièces, dont l'exécrable bâtisse n'a certainement pas été élevée avant la seconde moitié du IVe siècle. Peut-être, dans ces remaniements et ces additions successives, l'édifice en question a-t-il été affecté, selon les époques, à des destinations différentes. Quant à celle qu'il avait pu avoir en dernier lieu, dans l'état où il se trouvait lors de la ruine d'Éleusis, l'idée qui m'a été inspirée par une longue et consciencieuse étude de ses ruines est qu'il avait dû servir à des cérémonies de taurobole. L'initié se serait placé, pour recevoir le baptême de sang, dans la fosse que formait le fond du souterrain, et la victime aurait

été immolée sur un plancher, entre les ais duquel en découlait le sang, au-dessus de la partie ouverte de la voûte. Quant aux ossements trouvés dans le fond du souterrain, ils proviendraient dans cette hypothèse des animaux ainsi égorgés. L'association de rites appartenant essentiellement au culte de Mithra, comme celui du taurobole, avec les cérémonies des mystères éleusiniens à une époque aussi basse que celle à laquelle appartiennent les parties les plus récentes de la construction, est un fait qui a pour lui de très-grandes vraisemblances historiques. En effet, Eunape, dans sa curieuse vie du philosophe Maxime[1], raconte que, la race d'Eumolpe s'étant éteinte à la fin du IVe siècle, on fut obligé de faire venir, pour le créer hiérophante d'Éleusis, un chef de mystères mithriaques, lequel n'était pas même d'Athènes, mais de Thespies, et sous le sacerdoce duquel, en 390, Alaric renversa le temple de Cérès.

Mais ce n'était pas la découverte la plus importante que devaient fournir nos fouilles entre les deux enceintes du sanctuaire mystique. J'ai déjà expliqué comment et pour quelle raison les deux Propylées successifs qui donnaient accès au grand temple de Cérès n'étaient pas placés en face l'un de l'autre. En continuant en ligne droite l'axe des premiers, on arrive, non pas aux seconds Propylées, mais sur le flanc d'un promontoire de rochers, détaché en avant du sommet de l'Acropole dans la direction de l'est. Ce promontoire n'était pas compris dans l'enceinte de la forteresse, mais bien dans le péribole consacré, dont son sommet dominait tout l'ensemble. Une église, dédiée à la Vierge Source de vie (Παναγία Ζωοδόχος Πηγὴ), le couronne actuellement, et sur l'esplanade supérieure, à côté de l'église, on remarque les traces manifestes d'un petit temple prostyle à quatre colonnes de façade, qui constituait en cet endroit un dernier sanctuaire, plus reculé que tous les autres, et, chose singulière, orienté vers le midi. Les Propylées de la seconde enceinte se trouvent au pied de la pointe de ce promontoire, et sur le côté septentrional, également en bas, juste à l'extrémité de l'axe des Propylées antérieurs, on distinguait dans le rocher, avant nos fouilles, le sommet d'une grotte naturelle, mais évidemment régularisée par la main de l'homme.

Nous avons déblayé le pied du rocher et l'intérieur de son excavation, et nous avons trouvé à l'entrée de la grotte, sur une terrasse élevée de 2m,60 au-dessus du sol de l'intervalle entre les deux péribolés, un puits profond, de 50 centimètres environ de diamètre, creusé dans le roc et surmonté d'une margelle circulaire en marbre de l'Hymette, fort simple, mais dont les moulures supérieure et inférieure accusaient, par la finesse

1. Page 53, édit. Boissonnade.

de leurs profils, la belle époque hellénique. Ce puits était sacré, car le rocher à côté présentait, comme celui de la grotte de Pan à Athènes ou celui du temple de Vénus sur la voie sacrée éleusinienne, des cavités taillées au ciseau pour y déposer des offrandes, et, tout autour, la pioche des ouvriers ramenait à la lumière des débris d'ex-voto de diverse nature, vases en argile et en bronze, petits modèles de membres humains en terre cuite munis d'un trou pour les suspendre, et bas-reliefs en marbre de dimensions exiguës représentant, les uns un seul personnage, les autres toute une famille en adoration. De plus, aux temps byzantins, lorsque après la destruction du sanctuaire de Cérès par les Goths le christianisme avait voulu purifier les lieux jadis théâtre des superstitions païennes, on avait installé dans la grotte une petite chapelle. Les traces des maçonneries élevées alors sont encore visibles, et, au-dessus des ex-voto laissés par les dévots à Déméter, nous avons trouvé un fragment de l'inscription dédicatoire de la chapelle chrétienne[1], une de ces plaques de fer en usage encore dans l'Église orientale en de certaines circonstances sous le nom de σήμαντρα, pour remplacer les cloches, enfin une belle lampe en bronze, de forme encore pleinement antique mais décorée de la croix.

Les écrivains antiques parlent de deux puits sacrés qui se voyaient d'Éleusis, l'*Anthion,* ou « puits fleuri, » à côté duquel les filles de Céléus trouvèrent Cérès en deuil de la perte de sa fille, assise sous les traits d'une vieille femme absorbée par le chagrin, et le *Callichoron,* ou « puits des belles danses, » autour duquel les femmes de la cité des mystères exécutaient les chœurs sacrés de danse et de chant en l'honneur des Grandes Déesses. L'*Anthion* se rencontrait, d'après Pausanias, immédiatement après être sorti d'Éleusis, dans la direction de Mégare. C'est sûrement le grand puits dont les habitants modernes vont encore aujourd'hui tirer l'eau dans la plaine Rharienne, sur le bord de la route royale d'Athènes à Mégare, à la sortie des ruines de la ville antique. On voit autour de ce puits les indications d'un grand portique carré qui l'environnait, et les ruines du sacellum consacré à Métanire, que Pausanias[2] dit y avoir attenu. Quant au *Callichoron,* le site en reste à déterminer.

Les architectes anglais[3] l'ayant vainement cherché dans leurs fouilles au milieu du groupe des édifices dépendant de l'*Anactoron,* et n'en ayant trouvé aucune trace, appliquèrent, faute de mieux, ce nom au puits que, d'accord avec M. Rhangabé, j'appelle *Anthion* par une détermination

1. Voir nos *Recherches archéologiques à Éleusis, Recueil des inscript.,* n° 126.
2. I, 39, 1.
3. Chap. I, p. 5 de la traduction française.

que je crois d'une certitude absolue. Ce puits est en effet situé en dehors de l'enceinte antique d'Éleusis et dans les champs Rhariens, et les expressions de Pausanias, en parlant du Callichoron, ne permettent pas d'admettre un seul instant qu'il se trouvât dans une semblable situation. « Il y a à Éleusis, dit le Périégète de la Grèce, un temple de Tripto-« lème, un autre de Diane Propylée, et un autre de Neptune père; on « y trouve aussi un puits qui s'appelle *Callichoron*[1]. Quant à la plaine « Rharienne (τὸ δὲ πεδίον τὸ Ῥάριον), etc. » Le dernier membre de phrase contient une intention évidente d'opposition entre la plaine et le lieu où était le puits. D'après le langage de Pausanias, on doit en outre conclure avec certitude que le Callichoron se trouvait en dehors de l'enceinte intérieure du sanctuaire, dont un songe défendit au superstitieux voyageur de parler, et dans le voisinage immédiat des temples d'Artémis Propylæa et de Posidon Pater. Ces conditions d'emplacement ne sont-elles pas exactement celles du puits sacré que nous avons découvert? car la distance de ce puits au temple de Diane n'est que de 75 mètres, et quant à l'édifice consacré à Neptune, il devait être en dehors du premier péribole, à 90 mètres à l'est de notre puits, dans l'endroit où un paysan, il y a quelques années, en creusant les fondations de sa maison, trouva au milieu d'autres débris antiques la tête de la statue colossale du dieu que mon père avait fait mouler en 1859 et dont on voit le plâtre dans les galeries de l'École impériale des beaux-arts.

On peut, je crois, arriver à rendre certaine la conjecture que j'émets. L'hymne homérique, ou plutôt homéridique, à Cérès, en parlant du premier temple pélasgique d'Éleusis, dit qu'il était situé « au pied du mur de la ville, sur un promontoire élevé, *au-dessus du Callichoron*, »

... ὑπαὶ πόλιν αἰπύ τε τεῖχος,
Καλλιχόρου καθύπερθεν, ἐπὶ προὔχοντι κολωνῷ.

Ce site ne peut pas être celui qu'occupa plus tard le grand Anactoron, bâti sur les dessins d'Ictinus par Corœbus, Métagène de Xypété et Philon, car il était sur le penchant de la colline et non sur un sommet projeté en avant. Mais la ville primitive d'Éleusis, comme on en a la preuve par l'emplacement du tombeau pélasgique dont j'aurai un peu plus loin occasion de rapporter la découverte, occupait, au sommet de la colline allongée au pied de laquelle la cité descendit plus tard, l'enceinte qui fut à la belle époque hellénique celle de la forteresse. Cette observation

1. I, 38. VI.

une fois faite, la situation du temple pélasgique se révèle d'elle-même au lieu où est maintenant l'église de la Vierge Source de vie. C'est là seulement qu'il pouvait être en même temps sous le mur de la cité et sur un promontoire élevé. Il ne peut pas y avoir d'hésitation, car aucun autre point dans tout l'antique Éleusis ne réunit à la fois ces deux conditions. Et le lieu dont je parle présente à celui qui l'étudie, dernière preuve bien convaincante, les traces manifestes d'une occupation et d'une consécration extrêmement anciennes; pour n'en citer qu'une seule, je signalerai à la pointe du promontoire rocheux en question un sentier étroit à échelons, conduisant jusqu'au sommet et semblable de tout point au fameux sentier des Pélasges de l'Acropole d'Athènes. On comprend aussi tout naturellement, en admettant que le sanctuaire primitif de Déméter Éleusine était situé sur le rocher supérieur, pourquoi, lorsque dans la suite des siècles on descendit plus bas l'Anactoron, dans un endroit où il était possible de lui donner une étendue beaucoup plus vaste, un temple fut maintenu sur l'ancien emplacement où sa présence autrement ne se serait justifiée qu'avec difficulté, car il n'était pas dans les habitudes des anciens, ni même dans la logique, de bâtir, parmi tout un ensemble de constructions religieuses, un édifice secondaire dans un emplacement où il dominait le sanctuaire principal.

Mais si, comme il me semble difficile de faire autrement, on conclut avec moi des vers de l'hymne à Cérès la situation du premier temple d'Éleusis au sommet du rocher, il est forcément nécessaire, d'après les expressions des mêmes vers, de reconnaître le Callichoron dans le puits sacré placé immédiatement au-dessous du promontoire où s'élevait ce temple. Aussi est-ce avec une grande confiance que je propose d'assigner à notre découverte le nom illustre de Callichoron.

Une seule difficulté pourrait sérieusement arrêter : c'est que la terrasse en avant du puits n'a dans l'état actuel que moins de 50 mètres carrés de surface, c'est-à-dire 12^{m},45 de large à la face extérieure et 4^{m},90 au fond, sur une profondeur moyenne de 5^{m},72. Il y a là trop peu d'espace pour les chœurs de danse des femmes d'Éleusis auprès du Callichoron. Mais la muraille qui soutient maintenant les terres est byzantine, et en examinant le mur latéral hellénique du péribole, auquel s'appuyait la gauche de la terrasse, on voit à l'irrégularité de son appareil dans une hauteur de 2^{m},50, tandis qu'au-dessus il devient beau et régulier, que l'esplanade antique devait aller plus loin, et que la partie inférieure dudit mur de péribole n'avait été construite avec cette négligence que parce qu'elle devait être cachée dans la terre. Et, en effet, à 6^{m},85 en avant du mur de terrasse byzantin on peut suivre avec certitude les

arasements d'une muraille hellénique qui devait soutenir l'esplanade, et qui fut détruite lorsque sous le Bas-Empire, pour une raison à nous inconnue, on voulut en restreindre l'étendue. Grâce à ces traces de la muraille hellénique de soutènement, on reconnaît que la terrasse qui s'étendait en avant du puits sacré formait antiquement en plan un trapèze de 12^{m},59 de hauteur, dont le plus petit des côtés parallèles avait 4^{m},90 et le plus grand 15^{m},35. Ces mesures fournissent une surface plus vaste que celle de la thymélé de bien des théâtres grecs, où des chœurs nombreux pouvaient manœuvrer à l'aise, et ainsi s'évanouit l'objection la plus grave qui aurait pu s'opposer à ce que l'on reconnût le Callichoron dans le puits dégagé par nos fouilles, celle que l'on aurait élevée sur la possibilité de l'exécution des danses sacrées en avant de ce puits.

A côté de la grotte qui contenait le puits Callichoron, s'en ouvrait une autre plus grande dans le même rocher. Il ne m'a malheureusement pas été possible de l'explorer, car je commençais à manquer d'argent : le gouvernement hellénique dans les acquisitions antérieures de maisons avait épuisé la part de son budget consacrée aux antiquités, et il eût fallu cependant, pour fouiller cet endroit, exproprier un paysan qui a bâti sa demeure dans la grotte même. Je le regrette d'autant plus, que cette seconde caverne était certainement consacrée comme la première, et que les architectes de la Société des Dilettanti qui, s'ils n'avaient pas eu l'idée de déblayer celle du Callichoron et d'y chercher le puits, avaient du moins vu celle-ci beaucoup plus ouverte qu'elle n'est maintenant, et sans maison dans l'intérieur, en ont publié dans leur ouvrage un dessin assez obscur[1], mais où l'on distingue à l'entrée des ruines de constructions antiques.

L'extrémité gauche de la seconde grotte venait se terminer tout à côté du mur latéral de droite des Propylées intérieurs, dont le déblayement a terminé nos fouilles sur le terrain des sanctuaires d'Éleusis.

Cet édifice, extrêmement curieux par son plan tout à fait insolite et par l'originalité de son architecture, avait vu l'une de ses moitiés fouillée par les architectes anglais, qui avaient pu en relever, bien qu'avec certaines inexactitudes, le plan par terre[2], mais qui n'avaient retrouvé qu'un très-petit nombre de fragments de la décoration architectonique, et qui avec aussi peu n'avaient pas osé le restituer. Nous avons dégagé entièrement ce qui en restait au-dessus du pavé, et plus heureux que nos prédécesseurs, malgré l'œuvre destructive des fours à chaux qui ont dévoré

1. Chap. I, pl. VI, fig. 1 de la traduction française.

2. Chap. III, pl. I.

à une époque inconnue la plus grande portion des matériaux des seconds Propylées, nous avons découvert dans ce travail assez de fragments des diverses parties de leur architecture pour que le crayon des artistes puisse désormais en tenter une reconstitution presque complète.

Les Propylées intérieurs d'Éleusis, élevés sur deux marches au-dessus du sol environnant, avaient 13m,75 de longueur et 12m,45 de largeur. En venant du dehors, on pénétrait d'abord dans une sorte de vestibule découvert, bordé à droite et à gauche par deux longues murailles avançantes que précédait une sorte de marche, que décorait une série de colonnes ioniques engagées, surmontées de leur entablement et de leur corniche[1], et que terminait de chaque côté de la face antérieure du monument une colonne semblable, au chapiteau à double face, comme celui des colonnes d'angle du portique de l'Érechthéum. Au fond de ce premier vestibule s'élevait une partie de bâtiment couverte où étaient percées trois portes, celle du centre beaucoup plus grande et plus large que les deux autres. L'entrée centrale était flanquée de deux gros pilastres que précédaient deux colonnes posées sur un stylobate au même niveau que la marche précédant les murailles latérales. Pilastres et colonnes étaient cannelés, à base atticurge[2] et au chapiteau composite d'une nature toute particulière. Les Dilettanti avaient trouvé les deux chapiteaux des antes fort mutilés[3]. Nous les avons exhumés de nouveau avec un chapiteau de colonne bien conservé, qui avait échappé aux recherches britanniques. Le galbe en est pur et dessine la forme d'une corbeille, comme tous les chapiteaux corinthiens vraiment grecs. La partie inférieure est ornée d'un rang de feuilles d'acanthe, d'où sortent, aux quatre angles, des figures de chimères ailées à pattes et à têtes de lion, munies de cornes de bélier[4], dont le corps se termine par des enroulements de fleurs et de feuillages qui occupent les faces du chapiteau. Nos lecteurs trouveront la reproduction d'un de ces chapiteaux à la fin de cet article. La sculpture du tout est fine et remarquable par sa puissance et son accent.

Comment cet ordre composite se raccordait-il avec l'ordre ionique

1. Voir les détails de cet ordre dans les *Ant. inéd. de l'Attique*, chap. III, pl. II, fig. 2.

2. Pour cette base, voir le même ouvrage, chap. III, pl. II, fig. 1.

3. Chap. III, pl. IV.

4. Dans les chapiteaux d'antes publiés par les architectes anglais, la tête des animaux manquait, et on en avait fait des griffons. Mais par une intuition très-remarquable de son sentiment d'artiste archéologue, que nos découvertes ont pleinement confirmée, M. Hittorff avait indiqué que ce devaient être des lions ailés et cornus. *Ant. inéd. de l'Attique*, p. 25, notes 1 et 2.

des parois latérales du vestibule découvert? La partie couverte du bâtiment était-elle surmontée d'un toit comme les Propylées l'étaient ordinairement en Grèce, ou bien formait-elle une sorte d'arc de triomphe à trois portes? S'étendait-elle jusqu'aux deux colonnes, ou bien ces deux colonnes constituaient-elles les supports d'un porche à fronton faisant saillie au milieu de la façade? Nos fouilles n'ont pas fourni de documents suffisants pour résoudre ces questions, mais elles nous ont fait découvrir es fragments de toutes les parties de l'entablement qui reposait sur les colonnes composites, tandis que les architectes anglais n'avaient rien pu trouver ni dessiner de semblable.

L'entablement n'était pas moins que les chapiteaux en dehors de toutes les habitudes reçues. Au-dessus d'une architrave ionique, portant sur ses plates-bandes l'inscription dédicatoire, venait une frise dorique à triglyphes et à métopes, décorée de symboles du culte de Cérès sculptés dans chaque métope et sur chaque triglyphe. Cette réunion de parties empruntées à des ordres différents était surmontée d'une corniche corinthienne à larmier extraordinairement saillant soutenu par de gros modillons carrés, sans ornements[1]. Le dessin restitué de cet ordre avec son chapiteau et son entablement complet offre un aspect d'une élégance réelle, quoique un peu bizarre, et d'une grande harmonie de proportions, qui rappelle encore plutôt certaines œuvres des grands architectes de la renaissance italienne que celles des Grecs ou des Romains.

Un tel mélange de parties appartenant à différents ordres d'architecture n'est cependant pas sans exemples dans les édifices de l'antiquité. L'héroüm d'Empédocle à Sélinonte, si habilement restitué par M. Hittorff[2], et le charmant tombeau grec d'Agrigente[3] connu sous le nom de *tombeau de Théron*, montrent des colonnes ioniques surmontées d'une architrave et d'une frise doriques; l'édicule tétrastyle de la même ville d'Agrigente[4], un des hypogées de la nécropole de Cyrène[5], sont dans le même cas, et on remarque une disposition semblable dans l'architecture d'un grand nombre de monuments retracés soit sur des vases grecs[6], soit dans des peintures de Pompéi[7]. Le sarcophage de Scipio Barbatus, conservé

1. Cette corniche est dessinée dans les *Ant. inéd. de l'Attique*, chap. III, pl. I, fig. 5.

2. Hittorff, *Architecture polychrome*, pl. II et pl. VI, fig. 1.

3. *Ibid.*, pl. XVII, fig. 1.

4. *Ibid.*, pl. XVII, fig. 2.

5. *Ibid.*, pl. XVII, fig. 4.

6. *Ibid.*, pl. XVIII, fig. 5, 6 et 7.

7. *Ibid.*, pl. XVIII, fig. 1, 2, 3 et 4.

au musée du Vatican, est décoré d'une frise dorique à triglyphes et à métopes que surmonte une corniche corinthienne. Enfin, l'un des temples de Pœstum[1], celui qu'on appelle *Temple de la Paix*, et l'arc de triomphe élevé en l'honneur d'Auguste dans la ville d'Aoste[2], présentent des entablements d'ordre dorique au-dessus de colonnes corinthiennes ou composites. Évidemment une combinaison de ce genre paraissait à une certaine époque un raffinement et une recherche destinés à renouveler les types des ordres. Mais en même temps c'était un retour aux usages primitifs de l'architecture. Chez les peuples asiatiques, qui servirent d'instituteurs aux Grecs, les ordres n'étaient pas rigoureusement définis comme ils le furent plus tard dans le monde hellénique et romain. La plus grande liberté régnait pour l'accouplement de tel ou tel membre d'architecture. Ainsi, pour n'en citer qu'un seul exemple, parmi ceux des monuments de Jérusalem qui remontent le plus incontestablement à l'époque du royaume de Juda, le tombeau dit d'Absalon dans la vallée de Josaphat[3], avec des colonnes à chapiteaux à volutes semblables à ceux de l'ordre ionique grec, est décoré d'une architrave à gouttes et d'une frise à triglyphes et à métopes comme dans l'ordre dorique, que surmonte une corniche de style purement égyptien composée d'une plate-bande, d'un tore et d'un vaste demi-cavet évidé en larmier.

Entre les deux colonnes, dans le passage central, le pavé s'élève légèrement en pente douce jusqu'à l'emplacement de la porte, de manière à y former au-dessus du sol de la partie postérieure de l'édifice, plus haut que celui du vestibule inférieur, un petit ressaut de dix centimètres, contre lequel venaient battre les deux lourds vantaux, probablement en bronze, qui tournaient sur des roulettes placées dans des rainures en arc de cercle, taillées dans le pavement, où on les voit encore. Dans les deux entrées latérales, on ne remarque pas la même pente du sol, et, pour atteindre le seuil des portes, on montait une marche formée par le retour de celles qui précèdent les murs latéraux et vont rejoindre les stylobates des colonnes. Le pavé de la partie postérieure est au même niveau que cette marche. Enfin, la façade du côté intérieur du péribole était décorée de quatre grands pilastres carrés encadrant les trois portes, en avant desquelles ils formaient une saillie de trois mètres.

Comme dans tous les édifices analogues, la porte centrale ne devait s'ouvrir qu'aux jours de grandes fêtes pour le passage des Théories

1. Hittorff, *Architecture polychrome*, pl. XVII, fig. 3.

2. *Ibid.*, pl. XVII, fig. 7. — On retrouve la même particularité dans plusieurs des tombeaux de Pétra, dont les dessins ont été publiés par M. le comte de Laborde.

3. De Saulcy, *Voyage à la mer Morte*, pl. XXXVII, XXXVIII et XLI.

sacrées. En temps ordinaire, on passait par les entrées latérales. Mais, circonstance bien singulière, le seuil de la porte de gauche s'est offert à nos regards seul usé par les pas des visiteurs du temple. Celle de droite paraît être demeurée toujours fermée; le seuil en a conservé intacte et sans usure la trace du ciseau des ouvriers qui l'ont taillé, et dans le renfoncement qui la précède, entre la colonne de l'entrée centrale et le mur latéral, on voit sur le pavé, clairement marquée, la place d'un piédestal de statue, et, en avant de ce piédestal, la place d'un autel rond, placés là comme dans une chapelle. Deux autres piédestaux de statues, de forme rectangulaire allongée, ont aussi laissé leur empreinte sur les dalles du pavement des deux côtés de l'entrée du centre, en avant des colonnes. Enfin, à l'extrémité postérieure de l'édifice, nous avons retrouvé dans le sol des deux passages latéraux une particularité observée déjà par les architectes anglais, et dont nous n'avons pas plus qu'eux pu deviner l'explication; c'est au bout de chaque passage deux petites cavités rectangulaires au fond arrondi, de quinze centimètres de profondeur environ, entre lesquelles est une rainure qui, partant du bord de la marche où elle est profonde de sept centimètres, s'étend jusqu'à quatre-vingt-dix centimètres dans le sens de l'intérieur de l'édifice, en s'élevant graduellement au niveau du pavé.

On voit, par la description que je viens d'en donner, à quel degré la disposition de cet édifice, ses détails, son architecture, sa décoration sont insolites. Il y a là un sujet de curieuses méditations pour les artistes, et les monuments antiques qui sortent des données habituelles sont assez rares pour qu'il fût utile et intéressant d'étendre et de compléter autant que possible, comme nous l'avons fait par nos fouilles, les notions si imparfaites que l'on possédait jusqu'à présent sur les petits Propylées d'Éleusis.

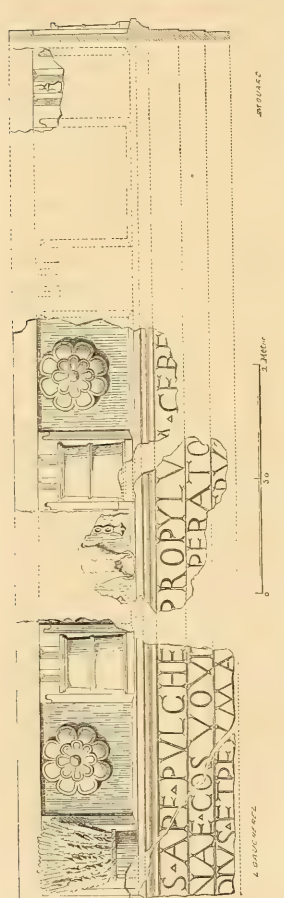
En même temps, ce monument a acquis dans nos fouilles une importance inattendue, par suite de la découverte que nous avons faite de son inscription dédicatoire, jusqu'à présent inconnue. Ce n'est pas seulement un édifice d'un type tout spécial, mais de date certaine; il prend son rang dans l'histoire de l'art, et il fournit un commentaire inappréciable à un passage du plus grand des prosateurs latins.

Cicéron, en effet, dans une de ses lettres à Atticus[1], dit : *Audio Appium propylon Eleusine facere,* « j'apprends qu'Appius construit un propylée à Éleusis. » Et sur les fragments de l'architrave ionique de la partie centrale des Propylées intérieurs, nous avons trouvé les débris suivants d'une dédicace latine :

1. VI, 1, 26.

. .... S. AP. F. PVLCHE.. PROPYLVM. CER...
...... NAE. COS. VOVI..... PERATO.......
...... DIVS. ET. REX. MA........ RV.......

Le savant directeur de l'Institut de Correspondance archéologique, M. Henzen, à qui M. Conze avait envoyé à Rome une copie de l'inscription immédiatement après sa découverte, y a consacré, dans le numéro de décembre 1860 du *Bulletin* de cet Institut, une dissertation qui, comme tout ce qu'il écrit, est un véritable chef-d'œuvre d'érudition sûre et discrète.



Il y établit la haute importance historique de cette dédicace et y démontre qu'elle doit se lire et se restituer :

Appius Claudiu]s, Appii filius, Pulcher, propylum Cerer[i et Proserpi]næ consul vovi[t, im]perato[r adprobavit. Pulcher Clau]dius et Rex Ma[rcius fece]ru[nt.

D'après l'ingénieux commentaire de M. Henzen, Appius Claudius Pulcher, frère du fameux démagogue Clodius et prédécesseur de Cicéron dans le gouvernement de la Cilicie, homme connu par son caractère éminemment superstitieux dont parlent tous les contemporains, aurait, pendant son consulat, fait vœu d'élever à Éleusis un Propylée en l'honneur de Déméter. Les soins de l'administration de la province qui lui fut confiée, et plus tard ceux de la censure qu'il remplit en l'an 704 de Rome[1], l'empêchèrent pendant quelque temps de mettre son vœu à exécution, comme Cicéron le rapporte dans une lettre à Atticus[2], postérieure à celle dont j'ai cité tout à l'heure une phrase. Mais deux neveux du censeur, l'un appelé comme lui Appius Claudius Pulcher et l'autre Caïus Marcius

1. Borghesi, *Ultima parte della serie de' censori*, Rome, 1836, p. 74.
2. V, vi, 2.

Rex, qui faisaient, comme tous les Romains de bonne famille, leurs études à Athènes, élevèrent le Propylée promis à la déesse par leur oncle, et celui-ci le dédia bien peu de temps avant sa mort, au commencement de 705 de Rome, après avoir fui d'Italie devant César, comme les autres partisans de Pompée, dans l'hiver ou le printemps qui précéda la bataille de Pharsale[1].

Il me reste, avant de terminer ce qui se rapporte à ce monument, à signaler une curieuse méprise commise à son sujet par les architectes de la Société des Dilettanti. On voit sur leur plan des Propylées intérieurs deux longues rainures régulières et parallèles, taillées avec soin, disent-ils, dans le pavé en pente de l'entrée centrale. Ces mystérieuses rainures ont beaucoup préoccupé les savants et les architectes. L'auteur du texte des *Antiquités inédites de l'Attique,* qui cite à cette occasion le *Voyage d'Anténor* comme une autorité archéologique[2], y a vu les traces d'une machinerie compliquée, destinée à épouvanter les initiés par des effets de fantasmagorie grossière en leur faisant croire que la terre allait céder sous leurs pas. M. Hittorff[3], par une hypothèse beaucoup plus simple et beaucoup plus admissible, a supposé que ces sillons étaient destinés, comme ceux que l'on voit dans le pavé des rues de Pompéi, à diriger, sans qu'elles déviassent à droite ou à gauche, les roues de chars qu'il fait pénétrer jusque dans l'enceinte intérieure.

Mais il n'y avait pas de machinerie dans les Propylées d'Éleusis, et les chars ne pénétraient dans aucun des péribolcs sacrés, car il leur aurait fallu pour cela monter six marches aux premiers Propylées et deux aux seconds, chose tout à fait en dehors de leurs habitudes. D'ailleurs, le premier fondement de toutes ces hypothèses, les fameuses rainures n'existent pas. On voit seulement dans le pavé deux sillons irréguliers et serpentants, tels que l'eau en coulant pendant un certain temps dans le même endroit les creuse dans la pierre, dont l'un part du bord de la marche postérieure, et l'autre du petit ressaut où battait la porte. Ces sillons n'ont rien de commun avec la construction primitive, et j'ai peine à comprendre comment les architectes britanniques ont pu se méprendre un seul instant à ce sujet. En voici, du reste, l'origine fort peu poétique et fort peu mystérieuse. Sous les Byzantins, après le passage des Goths et la destruction du sanctuaire de Cérès, une ville importante, qui a laissé

1. Voir nos *Recherches archéologiques à Éleusis, Recueil des inscriptions,* p. 391 et suiv.

2. Chap. III, p. 19 de la traduction française.

3. *Antiquités inédites de l'Attique*, p. 21, note 3.

de nombreuses ruines, se rétablit à Éleusis. Un des quartiers de cette ville fut bâti, comme le village moderne, sur l'emplacement du grand temple ; le mur du péribole intérieur lui servait d'enceinte et les Propylées d'Appius de porte d'entrée. Comme le sol s'était exhaussé par suite de l'amoncellement des décombres des édifices sacrés, la rue principale de ce quartier reçut un nouveau pavement, que nous avons trouvé intact et plus élevé que l'ancien pavé hellénique de la hauteur des deux marches qui supportaient les Propylées. Mais les eaux pluviales descendant de l'intérieur du péribole, qui, aux temps antiques, devaient, en arrivant au pied des marches des Propylées, tourner à gauche pour aller se déverser dans l'égout que nous avons découvert entre les deux enceintes, ne pouvaient plus avec la nouvelle disposition prendre leur ancienne route, et menaçaient de cuver au bas de la rue en s'arrêtant au ressaut de la porte. Alors les habitants de l'Éleusis byzantine, pour obvier à cet inconvénient, creusèrent grossièrement avec quelques coups de ciseau, dans le ressaut en question, deux espèces de rigoles pour l'écoulement des eaux, qui, passant par là durant plusieurs siècles, les prolongèrent et les rendirent plus profondes.

L'épuisement des fonds qui m'avaient été alloués ne m'a pas permis d'étendre plus loin mes explorations et d'attaquer l'intérieur de la seconde enceinte. Mais j'ai pu terminer ma campagne de travaux à Éleusis par une fouille dont je crois le résultat important. Frappé de l'apparence de certaines traces de construction qui me semblaient fort anciennes et qui apparaissaient immédiatement au-dessous du mur de l'Acropole, sur le flanc de la colline qui regarde la mer et l'île de Salamine, je plaçai sur ce point quelques ouvriers qui en deux jours eurent déblayé un tombeau pélasgique reproduisant, dans une plus petite dimension, les formes du célèbre monument de Mycènes que l'on appelle tantôt Trésor d'Atrée, et tantôt, d'après Pausanias, Tombeau d'Agamemnon.

Il se compose de même d'une salle ronde, à voûte conique formée par une série d'assises circulaires, disposées en encorbellement et se resserrant de plus en plus jusqu'au point où une seule grosse pierre ferme le sommet et forme la clef de tout l'ensemble ; un passage droit et voûté en ogive par le même procédé d'encorbellement, comme les galeries de Tirynthe, donne accès dans cette salle. Le passage a 4^{m},80 de long, 1^{m},70 de large et 3^{m},35 de hauteur de voûte sous clef ; le diamètre de la salle ronde est de 3^{m},20, et la hauteur au centre, du sol inférieur à la pierre formant clef de voûte, de 3^{m},85. L'appareil des murailles, beaucoup plus irrégulier que celui du Trésor d'Atrée, dénote une époque

encore plus ancienne; c'est l'appareil cyclopéen tout à fait primitif des murailles de Tirynthe et de Mycènes, composé de gros blocs polygonaux presque bruts, dont les interstices sont remplis par de petites pierres.

La destination véritable des édifices de cette nature, tombeaux ou trésors, est encore douteuse pour la science; le système qui a présidé à leur construction présente aussi un sujet très-curieux d'étude, et le nombre des exemples qu'on en connaît est jusqu'à présent si restreint que je considère, sans crainte de me tromper, la découverte et le déblayement de ce monument souterrain comme une des plus précieuses conquêtes de ma mission.

2° RECHERCHES TOPOGRAPHIQUES.

En même temps que les fouilles dont je viens de rendre compte s'exécutaient sous ma direction, je m'efforçais, dans toutes les parties où je ne pouvais porter la pioche de mes ouvriers, de déterminer, d'après les traces antiques apparentes à la surface du sol, les principaux linéaments de la topographie d'Éleusis, assez peu connue jusqu'à présent.

Le résultat de ce travail a été l'exécution d'un plan de tout le territoire de la ville antique à l'échelle du millième, où sont notés tous les arasements de murailles anciennes qui se remarquent en grand nombre dans les champs sur ce territoire. Comme je ne suis point ingénieur et que jamais de ma vie je ne m'étais encore livré à une besogne semblable, j'ai dû avoir recours, pour la partie matérielle du levé du plan, à la coopération d'un jeune officier du corps du génie hellénique, M. Metaxa, que le ministre de la guerre, M. Botzaris, avait bien voulu, sur ma demande, détacher pour plusieurs jours de son service ordinaire à cet effet

Le plan général d'Éleusis devra être publié avec les dessins de nos fouilles. Mais en attendant qu'il voie le jour, je crois devoir exposer ici, aussi brièvement qu'il me sera possible, quels ont été les résultats de mes recherches sur l'ensemble topographique de la cité des mystères.

A l'extrémité occidentale de la plaine de Thria, enfermée à l'est par le mont Corydallus, au nord par le Parnès et par les derniers contre-forts du Cithéron, à l'ouest par les monts Kérata qui la séparent de la Mégaride, au midi enfin par les flots de la baie de Salamine, s'élève, sur le

bord de la mer et parallèlement au rivage, une colline rocheuse de forme allongée, présentant à son extrémité du côté de l'est deux sommets séparés par une sorte de col un peu plus bas, et projetés dans le sens de l'intérieur des terres. C'est sur ces deux sommets qu'avait été bâtie au temps des Pélasges la ville d'Éleusis, et que dans la belle époque hellénique était posée la citadelle, assiégée plusieurs fois malgré le respect attaché à un lieu saint comme Éleusis, qui couvrait la frontière de l'Attique du côté de Mégare et du Péloponèse. L'enceinte de la citadelle a laissé assez de débris pour qu'avec un peu d'attention il soit possible d'en suivre tout le tracé, de forme irrégulière, qui épousait exactement les sinuosités de la colline. Sur la plupart des points où les assises inférieures en sont conservées, excepté sur la face du sud-est, la muraille se présente aux regards avec un appareil polygonal irrégulier, qui doit faire croire que l'on avait utilisé les remparts de la ville primitive pour la défense de la forteresse hellénique. Dans l'intérieur on ne voit, en fait de restes de monuments, que de nombreuses citernes antiques taillées dans le roc, les ruines d'une citadelle byzantine sur le sommet le plus oriental, et sur l'autre sommet le donjon à moitié renversé d'un château franc élevé au XIIIe siècle, sous les ducs d'Athènes de la maison de La Roche. Aucun édifice religieux ne semble avoir existé dans la forteresse d'Éleusis, à part un petit temple de Vénus que ne mentionne aucun auteur et dont l'emplacement, sur le col entre les deux sommets, est actuellement occupé par une chapelle dédiée à saint Nicolas. Une chapelle chrétienne indique toujours en Grèce le site d'un temple antique, et celle-ci repose sur une partie de rocher aplanie dans l'antiquité pour recevoir un édifice. Ce qui me fait croire à la consécration de cet endroit à Aphrodite est que pendant le temps de mes travaux un paysan, cherchant des pierres pour réparer sa maison dans un amas de décombres antiques contre le mur de la chapelle, y découvrit une figurine en marbre de travail grossier reproduisant le type si connu de la Vénus de Cnide, plusieurs colombes en terre cuite et le fragment d'un bas-relief votif représentant un jeune homme qui sacrifie une colombe, genre d'offrande qui ne se faisait qu'en l'honneur d'Aphrodite. Moi-même j'y ai ramassé à la surface du sol une tête en marbre de petite dimension, d'un travail charmant, mais malheureusement très-mutilée, retraçant les traits de la Vénus-Proserpine, objet des belles recherches de M. Gerhard.

Le penchant de la colline du côté de l'est, à mi-côte, était tout entier occupé par le grand temple de Cérès, ses dépendances et ses annexes, dont j'ai traité dans le paragraphe précédent assez longuement pour n'y plus revenir. Dans cette partie de son étendue, la citadelle était envelop-

pée et protégée contre toute attaque par le péribole sacré qu'elle dominait, ainsi que Tite-Live le décrit avec la plus parfaite exactitude dans le XXXI[e] livre de son *Histoire*, à l'occasion de la tentative d'escalade dirigée contre Éleusis par Philippe V, roi de Macédoine.

Quant à la ville elle-même, dont l'étendue réelle, déterminée par la ligne de ses remparts dont nous avons retrouvé les fondations, était trois fois plus vaste que ne l'avaient supposé les architectes anglais de la Société des Dilettanti, elle était située au pied de la hauteur. Un de ses quartiers occupait au sud l'intervalle entre la colline de l'Acropole et la mer. Elle se prolongeait ensuite en avant de la pointe orientale de la colline, et dans cette direction son enceinte extérieure passait à six cents mètres environ du pied du péribole sacré. Enfin l'espace qu'enfermait ladite muraille d'enceinte ne s'avançait vers l'intérieur de la plaine que jusqu'à deux cents mètres à peu près de la ligne de la colline, et, enveloppant de trois côtés le péribole de l'Anactoron, ainsi que la partie orientale de l'Acropole, revenait, au nord de la hauteur qui portait cette forteresse, dans la direction de la route de Mégare, jusqu'à quatre cents mètres de l'angle est du péribole extérieur, distance où le puits Anthion, avec ses portiques, se rencontrait immédiatement au sortir des portes.

Éleusis, comme Syracuse, Stratos d'Acarnanie et un certain nombre d'autres villes grecques, paraît avoir été divisée en deux parties, l'une au sud de l'Acropole, l'autre à l'est et au nord, séparées par une muraille fortifiée qui est déjà notée sur le plan des Dilettanti[1], et qu'ils avaient prise pour l'enceinte extérieure de la cité.

Le temple de Triptolème et celui de Neptune se trouvaient dans la partie nord-est sur le bord de la rue qui, continuant la voie sacrée, menait de la porte, par laquelle on entrait en venant d'Athènes, aux Propylées de l'Anactoron. On distingue aussi, dans l'étendue de ce même quartier oriental, l'emplacement de trois ou quatre édifices importants, ornés de colonnes de marbre, dont sans des fouilles il est impossible de préciser la nature, et les ruines encore assez notables d'une grande construction romaine, thermes ou basilique, avec des pavements en mosaïque dont le plus considérable se trouve compris dans la cour de la maison du principal propriétaire de la commune, M. Hadjimélétis, ancien député. Quelques inscriptions ont été trouvées en cet endroit, et l'une de celles-ci, gravée sur un hermès de marbre pentélique, est encore conservée dans la cour de M. Hadjimélétis.

Dans le quartier méridional était le théâtre, dont une inscription m'a

1. Chap. I, pl. II, fig. 1.

révélé l'emplacement, et dont on voit la forme clairement dessinée, avec quelques gradins taillés dans le rocher, sur le flanc de l'Acropole qui regarde la mer. Ce théâtre était fort grand et du même plan que le théâtre de Bacchus à Athènes. Des gradins supérieurs, les assistants avaient sur le golfe et sur l'île de Salamine une vue vraiment merveilleuse. Au pied du théâtre, allant du proscenium jusqu'au rivage, se trouvait le stade dans lequel on célébrait les jeux éleusiniens et dont on ne distingue plus à fleur du sol que le mur latéral de gauche. Théâtre et stade étaient ainsi à Éleusis dans la même position, l'un par rapport à l'autre, qu'à Æzani en Phrygie, où l'association de ces deux édifices est justement célèbre parmi les architectes.

Depuis l'endroit où le pied de la colline de l'Acropole baigne dans la mer jusqu'au port situé en ligne droite de l'angle méridional de l'enceinte sacrée, c'est-à-dire pendant une longueur de 450 mètres, le rivage était garni d'un quai en grands blocs réguliers de pierre calcaire, orné de portiques. Le port, vaste pour un port antique, et de forme circulaire, formé artificiellement par deux môles arrondis s'avançant à une certaine distance dans les flots, était divisé, comme la ville, en deux parties par un môle intérieur, à la naissance duquel venait aboutir la muraille qui séparait les deux quartiers. La jetée extérieure du côté de l'occident présente dans sa construction un détail remarquable et dénotant une grande habileté dans les ingénieurs antiques par qui il a été élevé. Pendant la durée de nos fouilles, l'aviso de la marine impériale *le Héron* vint mouiller pendant quelques jours devant Éleusis, et ses officiers admiraient beaucoup l'ingénieuse combinaison de ce môle. Parfaitement fermée et protégée contre tous les autres vents, la baie d'Éleusis est sujette à de violentes rafales de l'ouest, produites par le vent qui s'engouffre entre les monts Kerata et les hauteurs de Salamine. A la longue, l'effort des vagues soulevées par ces rafales pouvaient ébranler la jetée qui présentait le flanc à une mer venant de l'ouest. Pour obvier à ce danger, on n'avait pas donné au môle une masse absolument compacte, contre laquelle les lames auraient battu avec violence en faisant l'effet d'un bélier extraordinairement puissant. De distance en distance, l'ingénieur grec avait ménagé des canaux ouverts de part en part dans la maçonnerie de la jetée, où s'engouffrait par un gros temps une partie des eaux poussées par le vent d'ouest, et, la force de la lame se trouvant de cette façon brisée, il n'y avait plus rien à craindre pour la solidité de l'obstacle qui couvrait le port du côté le plus important à protéger.

Ce port d'Éleusis, dont les écrivains antiques ne disent pas un seul mot, faisait un certain commerce. J'ai trouvé à Zante, dans la collection

de M. le comte Candiano de Romas, une vingtaine de stèles funéraires enlevées des ruines d'Éleusis au temps du président Capo d'Istria. Elles prouvent que des négociants étrangers en assez grand nombre habitaient la cité de Déméter, où chaque année l'affluence des pèlerins de toutes les parties du monde hellénique, au moment de la fête des mystères, devait donner lieu à une sorte de foire.

Éleusis est dépourvue d'eau potable. Les puits du village ne fournissent qu'un liquide saumâtre et malsain, et, pour avoir de l'eau bonne à boire, les habitants sont contraints d'aller en chercher à près d'un kilomètre sur la route d'Athènes. Il ne reste plus aucune trace de la manière dont on remédiait à cet inconvénient dans les temps helléniques, mais on voit encore dans la plaine les arcades d'un long aqueduc, de construction romaine fort médiocre, qui amenait à la ville les eaux des sources du Parnès, voisines de Phylé, qui alimentent maintenant le torrent de la Ianoula. Une fois entré dans les murs d'Éleusis, cet aqueduc entretenait un château d'eau placé auprès du temple d'Artémis Propylæa, puis, longeant la face orientale du péribole du temple, venait se terminer aux environs du port, dans un réservoir de distribution dont les ruines sont assez bien conservées, et dont la disposition sera curieuse à comparer avec celle du réservoir des eaux de Nîmes, celui de tous les monuments antiques du même genre qui est parvenu jusqu'à nous le plus intact.

Quant à la nécropole, elle s'étendait assez loin sur les deux côtés de la route conduisant à Mégare.



FRANÇOIS LENORMANT.



CATALOGUE

DES

DESSINS DE MAITRES

EXPOSÉS

DANS LA GALERIE DES UFFIZII, A FLORENCE[1]

Andrea del Sarto. — 1488-1530.

L'art italien n'offre pas une figure plus attachante et plus antipathique à la fois que celle d'Andrea del Sarto. Génie marqué d'un sceau fatal, dominé par une passion aveugle, tout en lui est mystérieux et énigmatique, pour ne pas dire équivoque. Le nommera-t-on un dessinateur ? Mais combien de fois a-t-il sacrifié la forme à un caprice ! Le rangera-t-on parmi les coloristes? Ses tons ne marchent pas toujours d'accord, et leur gamme fondamentale appartient plutôt à la fantaisie qu'à la vérité. Qui expliquera pourquoi cet homme, qui n'a jamais su trouver une expression vraiment dévotieuse, n'a peint que des sujets sacrés ? Ce qui fait sa grandeur, c'est une distinction native, une individualité spontanée qui ne doit rien à l'école. Il a la puissance et la grâce , il a le tempérament, la science, le sentiment : il a le charme. Que lui a-t-il manqué ? presque rien, l'élévation de l'âme. Voyez son portrait : c'est un homme qui n'a jamais osé regarder au ciel.

315. Étude pour la *Madonna del Sacco.* Elle est à la sanguine, exécutée par grandes hachures. Le saint Joseph se montre de face. A droite de la Vierge sont placées sainte Élisabeth et sainte Anne. Dans la fresque de l'*Annunziata,* le peintre a supprimé les figures accessoires, et, conservant seulement le saint Joseph, il a réduit sa composition à la donnée la plus simple. Le dessin a déjà le caractère de grandeur qui fait la beauté de la fresque.

316. *Pietà*, à la pierre noire.

317. Étude de draperie à la sanguine

318. Tête de femme inclinée, à la sanguine, étude pour la Madeleine de la *Déposition de Croix* que l'on voit au palais Pitti. Andrea s'est plu à y reproduire une

1. Voir la livraison du 1er juin.



UN CONCERT

Dessin de Giorgione.

fois de plus le type bas de cette Lucrezia qui n'eut de commun avec Madeleine que les fautes. Ici ce type, étudié d'après nature, va jusqu'à l'ignoble; mais il est si puissamment saisi, et rendu avec un sentiment si vif de la nature, qu'on ne peut qu'admirer l'art du maître. Et toutefois l'exécution, facile et lâchée, montre bien que le temps des Léonard et des Raphaël n'est plus : on sent venir la décadence.

319-320. Deux têtes d'enfants, à la sanguine. L'une se renverse en riant; l'ombre qui enveloppe le cou et les joues produit un admirable effet de clair-obscur. L'expression, très-étudiée, n'ôte rien au caractère enfantin des traits. L'exécution est large, grasse, onctueuse : deux superbes dessins où l'art le plus charmant a trouvé sans effort la beauté la plus aimable.

321. Croquis à la sanguine, représentant l'*Adoration des rois*. C'est, paraît-il, la première pensée d'un tableau qui se trouve à Florence, dans la galerie Guadagni.

322. *Sainte Famille,* dessin au crayon noir, estompé, sur un papier gris, de forme ronde : la Vierge Marie et son fils, saint Joseph et saint Jean.

323 à 333. Études de diverses figures, entre autres une figure nue répétée deux fois.

334. Un ange à genoux, étude pour une des *Annonciations* du palais Pitti : le mouvement est beau, le jet des draperies plein d'ampleur et d'élégance.

335. Très-beau portrait d'homme, vu de face.

336-337. Études de mains, à la pierre noire et à la sanguine. On reconnaît la main du saint Jean qui tient un livre dans la célèbre *Madonne* de la Tribune.

338-339. Deux compositions à la pierre noire. L'une est une *Visitation*.

340. *Prédication de saint Jean*, étude, à la sanguine, de la composition reproduite en grisaille dans une des fresques de l'ancienne église dello Scalzo, devenue aujourd'hui l'Académie de Florence.

341. *Résurrection,* à la sanguine.

342. Une *Cène*. On y retrouve avec étonnement plus d'une attitude directement empruntée à Léonard de Vinci, et très-peu de points de ressemblance avec la fresque peinte par Andrea au couvent de' Salvi.

343-344-345. Trois compositions : une *Adoration des rois,* une *Pietà,* une *Madonne*.

Ces compositions d'Andrea del Sarto, exécutées d'ordinaire en petites proportions et arrêtées sans vigueur, n'offrent pas un grand intérêt. Ce n'est plus, comme chez les maîtres des maîtres, l'inspiration coulant à flots et forçant les digues; c'est une combinaison plus ou moins neuve d'éléments connus, qui sent souvent la lassitude. L'art est déjà sur la pente fatale, il va glisser, et la main d'Andrea del Sarto est impuissante à le retenir.

PERINO DEL VAGA. — 1500-1547.

346-347. Trois dessins, entre autres un très-beau clair-obscur sur papier vert, dont le sujet paraît emprunté à quelque poëme de chevalerie.

L'école florentine épuisée, il nous faut maintenant revenir en arrière pour suivre dans les autres écoles la marche progressive de l'art italien. Le groupe des Vénitiens se présente d'abord.

Gentile Bellini. — 1421-1507.

La *Turquerie* de Bellini, que possède le musée du Louvre, et qu'un nettoyage, j'allais dire un étamage récent, a encore défigurée, ne saurait donner qu'une idée très-incomplète et très-fausse de ce maître, une des individualités les plus originales de l'école vénitienne. Le double portrait qui lui est attribué par le catalogue du Louvre, sur la foi de Félibien, ne serait qu'un accident de son talent, en supposant que cette attribution ne dût soulever aucun doute. C'est à l'Académie de Venise, c'est au musée Bréra de Milan qu'il faut voir Gentile Bellini, pour apprécier les qualités caractéristiques qui font de lui le portraitiste le plus sincère des mœurs et des gens de son siècle, et un coloriste éblouissant.

348 à 350. Ses dessins, au nombre de trois, représentent des personnages en costume du temps, tels que ceux qu'il a placés dans la *Procession de la place Saint-Marc* ou dans la *Prédication à Alexandrie.*

Giovanni Bellini. — 1426-1516.

Giovanni, frère de Gentile, dont les œuvres remplissent les églises de Venise, commence seulement à avoir droit de cité en France, grâce à l'acquisition récente du musée du Louvre, acquisition tardive et bien insuffisante pour représenter le maître de Titien et de Giorgione.

351. Belle étude pour un saint Pierre.

352. Une madone sur le trône, entourée de quatre saints. Composition dessinée à la sanguine.

353-354. Études de têtes également à la sanguine, d'un beau caractère.

355. Très-beau portrait, vu de trois quarts, les cheveux longs, un béret sur la tête; il est aussi dessiné à la sanguine. On veut y reconnaître le portrait même de Jean Bellin, dont le nom se lit au haut de la feuille.

Vittore Carpaccio. — 1450?-1522?

L'auteur des notes de *Paris à Venise* a fait ressortir l'importance de ce maître charmant qu'il a justement nommé le Hemling vénitien. On ne peut que partager cette admiration quand on a vu les deux tableaux de la légende de sainte Ursule placés à l'Académie de Venise. Toutefois, notre enthousiasme ne va pas jusqu'à déclarer Carpaccio bien supérieur à Jean Bellin. La gloire d'Hemling ne saurait effacer celle de Van Eyck.

356. Un seul dessin, représentant deux figures debout, en costume du temps, exécutées à la gouache, saint Cosme et saint Damien.

Le Pérugin (Pietro Vanucci, dit). — 1446-1524.

Les dessins de la première salle, presque exclusivement empruntés aux initiateurs de l'école florentine, offraient dans leur ensemble ce qu'on

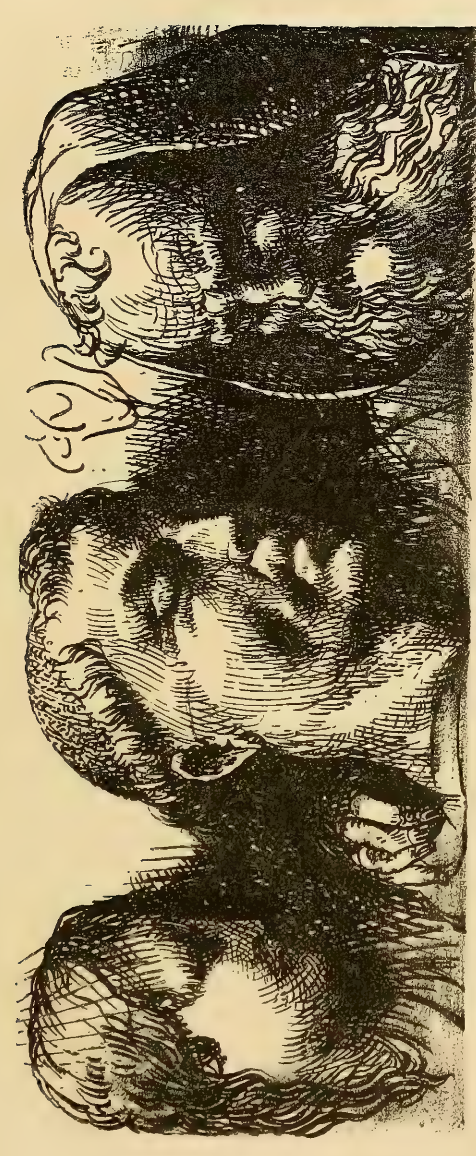
pourrait appeler la légende de l'art primitif. Le Pérugin appartient à la grande époque, à celle qui nous a déjà montré vingt-cinq dessins de Léonard de Vinci, vingt-deux de Michel-Ange, trente et un d'Andrea del Sarto, et qui va nous donner, suprême bonne fortune, trente-deux dessins de Raphaël. Au milieu de ces grands noms, le maître de Pérouse se soutient noblement. Il occupe six cadres, et ses dessins, tous de premier choix, sont au nombre de dix-huit.

357. On a rajusté dans le premier cadre trois fragments, études des figures principales du tableau de *Jésus au jardin des Oliviers*, que l'on voit à l'Académie de Florence[1]. Jésus prie, agenouillé sur un tertre au pied duquel dorment les trois disciples. L'ange descend du ciel lui présenter le calice, tandis qu'au second plan les soldats et les Juifs, guidés par Judas, cherchent leur victime. Le dessin ne comporte que le groupe principal, Jésus et les trois disciples. C'est une étude complète, exécutée d'une main assez libre à la pierre d'Italie sur un papier très-fatigué.

358-359-360. Trois feuilles d'études pour le tableau du palais Pitti. Ce tableau est ce que les Italiens appellent une *Pietà*, c'est-à-dire la réunion, autour du Christ mort, de tous ceux qui lui ont conservé une pieuse affection. La composition comprend douze figures admirablement groupées au milieu d'un ravissant paysage. Quand le Pérugin exécuta cette peinture en 1496, Raphaël avait treize ans ; et cependant elle rappelle, ou plutôt elle annonce avec tant de puissance les qualités du peintre d'Urbin, qu'on dirait que le maître a profité des leçons de l'élève. C'est Raphaël, et ce n'est pas Raphaël. C'est Raphaël par l'harmonie, par la grandeur, par l'émotion, par l'idéal. C'est plus que lui par la tendresse naïve, la componction grave de certaines expressions, par cette fleur de sentimentalité chrétienne que le païen Sanzio a laissé faner entre ses mains. C'est moins que lui par l'insuffisance du nu, la dureté de certaines lignes, la froideur de quelques personnages, l'uniformité des types. Qui n'a pas vu cette *Pietà*, ne connaît pas le Pérugin, aussi supérieur ici à son *Assomption* du Musée de Lyon, que l'*Assomption* elle-même est supérieure aux tableaux de ce maître que possède le Louvre. — Les dessins sont, comme les précédents, des études complètes des groupes principaux : lavés au bistre avec rehauts de blanc, et même sur plusieurs têtes des touches de sanguine, ils ont je ne sais quoi de lourd et de pénible que l'on ne retrouve pas dans la peinture. Ainsi, le visage de la Vierge mère témoigne d'une recherche de l'expression douloureuse qui nuit à la beauté ; mais ce que le crayon et le lavis accusent durement, le pinceau a su le fondre en une douce harmonie. Ainsi encore, les mains de l'homme agenouillé qui tient le linceul, dessinées deux fois sur la même feuille, affectent une rigueur géométrique qui les fait presque ressembler à des mains de bois; la couleur leur a rendu la souplesse de la chair. De tels défauts, résultats volontaires d'une étude trop poussée, n'enlèvent rien à la beauté de ces dessins, ou plutôt ils leur donnent un intérêt de plus. Toutefois, ils ont pu faire naître des doutes sur leur authenticité.

361-362. Deux feuilles, également réunies dans le même cadre, études très-avancées de huit figures pour une *Assomption* de la Vierge. Les unes sont lavées au bistre et rehaussées de blanc, les autres à la plume; on reconnaît, entre autres, cinq des

1. Ce tableau est gravé par Chiassone, dans l'ouvrage d'Antonio Perfetti, *Illustrazione della galleria dell' I. et R. Academia delle Belle Arti*; 1843-1844.



TROIS ÉTUDES DE TÊTE, PAR GIORGIONE

apôtres que le Pérugin a placés dans son *Assomption* de l'église de l'Annunziata, à Florence, et dans celle du Musée de Lyon.

363 à 368. Plusieurs figures très-étudiées, à la plume, avec hachures croisées carrément. C'est la manière habituelle du Pérugin. Raphaël l'adopta d'abord. Rien de plus dur et de plus glacial que ce treillis régulier, appliqué uniformément sur les parties ombrées, comme la trame d'un canevas. Dans le nombre, on peut citer un saint François, croquis pour un tableau de l'Annunziata de Florence, figure d'une belle expression et d'un dessin plus souple que d'ordinaire; Socrate et un autre personnage de l'antiquité, tous deux pour les fresques de la salle du Change, de Pérouse : le mouvement est roide, et l'on sent sous la draperie une ossature de mannequin; un saint vieillard, type favori du Pérugin, qui l'a reproduit souvent, tantôt comme saint Joseph, tantôt comme saint Joachim : on le trouve dans l'*Assomption* de l'Académie de Florence, dans la *Famille de la Vierge,* du Musée de Marseille, enfin dans le dessin d'un des groupes de ce dernier tableau, dessin que possède le Louvre, et que M. Paul Chenay a gravé en *fac-simile.*

369. La Vierge Marie debout, très-beau dessin lavé au bistre, avec rehauts de blanc, procédé identique à celui des figures de la *Pietà.*

370. Tête d'étude.

371. Études d'anges, lavées sur papier gris avec rehauts de blanc.

372. Vénus debout, ayant auprès d'elle l'Amour qui tire de l'arc, étude pour les fresques de la salle du Change de Pérouse. Même procédé.

373. Sainte Catherine, charmant petit dessin à la plume, plein de grâce, et du travail le plus fin. Au dos de cette feuille sont des croquis d'enfants en différentes postures, également à la plume. On y reconnaît le petit Jésus de l'*Adoration des Bergers,* une des fresques de Pérouse.

374. Croquis lavé de cinq petites figures : les trois rois mages, précédés de deux valets.

Francesco Francia. — 1450-1517.

Orfévre par tempérament, peintre à l'occasion, Francia trahit déjà le défaut d'originalité et l'éclectisme disciplinaire qui sera le caractère commun de toute l'école de Bologne, dont il est le chef. Ses dessins manquent d'intérêt.

375-376. Croquis à la plume de quatre figures, très-arrêté. On y reconnaît un ange de l'*Annonciation,* du Musée Bréra, à Milan.

377. *Sainte Famille,* composition assez agréable.

Giacomo Francia, son fils et son imitateur, a aussi deux dessins de peu d'importance.

378-379. Croquis de diverses figures, à la plume ou à la sanguine.

Pinturicchio. — 1454-1513.

380-383. Diverses figures à la plume et au crayon, entre autres une femme tenant une corne d'abondance.

384. Figures lavées au bistre.

385. Autres figures enlevées en blanc sur papier de couleur.

386. Celles-ci sont lavées au bistre et arrêtées à la plume.

387. Petit croquis très-fin et plein de verve d'une composition complexe, qui représente les différentes phases de l'histoire de Mucius Scævola.

388. Composition à la pierre noire, représentant des satyres et des nymphes.

389. Dessin à la plume, d'un travail très-délicat. On y voit une femme étendue sur des rochers, au bord de la mer.

Sodoma (J.-Ant. Razzi). — 1474-1549.

390-391. Dessins de têtes. L'une reproduit le type favori de Léonard de Vinci et de Luini.

392. Étude de Christ à la plume, légèrement lavée, pour la fresque qui est à l'Académie des beaux-arts, à Sienne. Il est beau, mais déjà le mouvement s'éloigne de la ligne ferme et pure des grands maîtres. L'art italien entre en danse.

Girolamo Genga. — 1476?-1551.

393. Un dessin, l'*Adoration des Rois.*

Giorgione (Giorgio Barbarelli). — 1478-1511.

Un peintre, dont les œuvres préférées ont été des *Concerts,* pouvait-il trouver un nom qui sonnât plus amoureusement à l'oreille que ce doux nom de Giorgione? Comme Léonard de Vinci, Giorgione est plutôt un génie musical qu'un génie pittoresque. La beauté parle moins à ses yeux qu'elle ne chante à son âme. Tous deux semblent écouter une sorte de mélodie intime qui se dégage de la forme humaine. Léonard la cherche dans le modelé, c'est-à-dire dans les rapports les plus délicats des plans et des surfaces linéaires du corps, Giorgione la découvre dans les relations fugitives des tons de la chair. Digne élève de Jean Bellin, qui ne pouvait s'empêcher de placer aux pieds de ses madones des anges musiciens, digne prédécesseur de Paul Véronèse qui s'est représenté concertant avec Titien la divine symphonie de la couleur, Giorgione groupe un peu au hasard d'élégantes figures d'hommes et de femmes, et quand il leur a mis par contenance un cahier de musique ou un instrument à la main, il croit avoir assez fait pour le sujet.

394. *Un Concert;* c'est celui dont nous donnons un *fac-simile.* Dessin à la plume, à moitié lavé de bistre. Cette teinte interrompue, qui baigne d'ombres transparentes la figure principale, ne semble-t-elle pas un accompagnement harmonieux qui s'est arrêté en route? — Dans la partie supérieure sont trois têtes dessinées à la plume. L'une, le moine, a la vigueur de relief d'une médaille antique. Dans un tableau de Giorgione au palais Pitti, on retrouve justement ce moine qui joue du clavecin.

395. Belle tête à la pierre noire.

396. Très-belle composition. On voit dans un paysage un élégant cavalier, entouré de femmes et de pages qu'il domine du haut de son cheval. Est-ce là une allégorie, ou ne faut-il y voir qu'un de ces caprices du peintre, analogues à celui qui a inspiré l'inexplicable tableau du Louvre, *le Concert champêtre?* Giorgione avait inventé la

fantaisie avant les fantaisistes de notre temps. Ce cavalier d'amour fait penser, par contraste, au triste cavalier de la mort, d'Albert Dürer.

397. Magnifique étude à la plume d'un torse de femme, une *Lucrèce* qui se poignarde. La forme a un relief puissant, dû à la fois à la justesse et à la largeur du modelé, et surtout au grand parti pris de la lumière. Il semble qu'un coloriste sans pinceau soit un soldat désarmé. Avec une plume et un papier blanc, Giorgione a su produire une admirable esquisse.

398. Autre *Concert*. Un jeune homme, étendu sur un lit de repos, tient dans ses bras une femme et chante avec elle. Six autres femmes entourent l'heureux couple : les voix et les cœurs sont à l'unisson. Dessin lavé au bistre, plein d'une grâce langoureuse, qu'augmente encore une certaine indécision de dessin, familière à Giorgione.

399 à 402. Diverses études à la plume.

TITIEN (TIZIANO VECELLI). — 1477-1576.

Il est rare que les dessins des coloristes présentent un intérêt aussi vif que ceux des dessinateurs. Les paysages à la plume de Titien, ses études de premier jet à la sanguine ou au crayon noir, ont cependant un accent remarquable. La galerie des Uffizii ne possède rien de lui en ce genre. On n'y voit du grand Vénitien que deux projets de tableaux, qui ne sont ni des esquisses assez poussées, ni des compositions assez savantes.

403. Première pensée du tableau placé au Musée du Vatican, à Rome, un des plus ingrats et des plus insignifiants que Titien ait jamais peints. Dans le ciel, la Vierge et deux anges; sur la terre, une série de saints alignés, qui paraissent assez surpris de se trouver ensemble. La couleur soutient le tableau. Le dessin, lavé au bistre sur papier gris, ne dit rien, ou peu de chose.

404. *Assomption de la Vierge*, dessinée à la plume et lavée. C'est la disposition, l'arrangement, le groupe, la distribution de la lumière; ce n'est pas la couleur.

BALDAZAR PERUZZI. — 1481-1536.

405. Une grande composition de plus d'un mètre de long, arrêtée à la plume et lavée au bistre. C'est une sorte de bacchanale ou de noce antique qui se déploie dans un vaste paysage. On y compte plus de cent figures et une quantité d'animaux. Ce dessin, très-beau et très-curieux, fruit d'une imagination féconde, témoigne aussi d'une main savante; il est connu sous le nom de *Voyage de Rébecca;* il a été gravé.

GAROFALO (BENVENUTO TISI). — 1481-1559.

406. Très-belle tête d'homme à la sanguine, son portrait, dit-on. Le caractère en est grave et ferme, tout à fait en rapport avec le style du maître ferrarais.

LÉON LAGRANGE.

(*La fin prochainement.*)

LIVRES D'ART

Histoire des ducs de Bourbon et des comtes de Forez, *en forme d'annales, sur preuves authentiques, servant d'augmentation à l'histoire du pays de Forez, et d'illustration à celle des pays de Lyonnois, Beaujolois, Bourbonnois, Dauphiné et Auvergne, et aux généalogies tant de la maison royale que des plus illustres maisons du royaume, par* J.-M. de La Mure, *prêtre, docteur en théologie, conseiller aumônier du roi, sacristain et chanoine de l'église royale de Montbrison, publiée pour la première fois* (*par* M. Régis de Chantelauze) *d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Montbrison. — Lyon, imprimerie de* Louis Perrin; *Paris,* Potier, *libraire, etc.;* 1860, *in-4°; figures.*

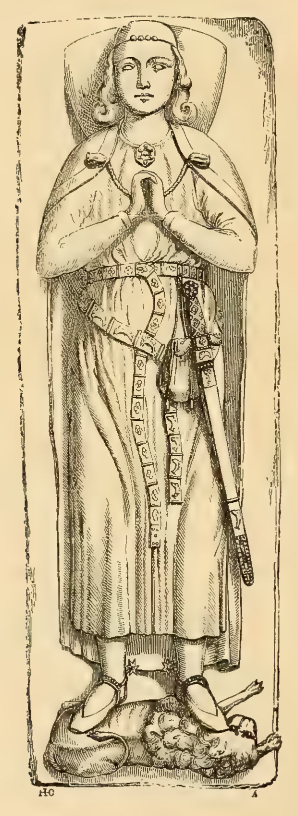
Nous avons voulu transcrire à peu près dans son entier le titre de cet ouvrage, titre qui porte déjà, dans sa longueur même, ainsi que dans son style, son cachet archaïque et pittoresque. L'auteur de l'*Histoire des ducs de Bourbon,* le chanoine La Mure, mourut à Montbrison, sa patrie, en 1675. Il laissa son œuvre manuscrite, et le zèle de ses héritiers légaux fut impuissant à lui donner la vie de l'imprimerie. Le manuscrit lui-même alla s'égarer, par une de ces fortunes propres aux livres, dans la Bibliothèque d'Auxerre, en Bourgogne! C'est de là qu'elle fut tirée en 1834 par M. A. Bernard, de Montbrison (à qui l'on doit tant de savants travaux sur cette contrée), et rendue à son pays natal. Un autre enfant de Montbrison, animé du même goût pour les études historiques, vient enfin de mettre ce vieux texte en lumière, et nous avons le tome I[er] de cette belle publication sous les yeux.

L'*Histoire des ducs de Bourbon* est un de ces livres que n'ont jamais lus et que ne liront point les gens du monde, un de ceux que Voltaire lui-même se vantait (à tort) de ne point lire. Et pourtant nous n'hésitons pas à dire, dès le début, que beaucoup, même parmi les gens du monde, se délecteront à regarder cet ouvrage. Quelques-uns même, passant des images au texte, le liront, et peut-être y contracteront ce goût austère de l'histoire et de l'antiquité, qui tend au goût de l'art une main de frère.

Cette histoire des comtes de Forez et des ducs de Bourbon ne saurait offrir aucun charme comme récit historique, ni comme lecture suivie. C'est un recueil de notions, la plupart généalogiques et passablement arides. Mais ces notions sont très-savantes (puisées à des sources certaines, précieuses, en partie détruites), et très-utiles pour éclairer l'histoire de cette contrée au moyen âge. Les ducs de Bourbon, en outre, ont joué un rôle de premier ordre sur la scène des annales françaises. Aussi l'intérêt s'élargit-il du premier volume, seul paru, au deuxième, qui verra le jour incessam-

ment. Tel est le sérieux mérite de l'œuvre posthume laissée par le chanoine Jean-Marie de La Mure.

M. de Chantelauze a mis en lumière ce monument ancien, d'une manière qui prouve combien le culte de l'histoire, de l'art historique, est vivace en France; com-



STATUE TOMBALE DE GUY IV, COMTE DE FOREZ, NÉ EN 1185, MORT EN 1241

bien il est florissant, et, jusqu'à un certain point, répandu de nos jours. L'éditeur a disposé, dans un excellent ordre, les matériaux qu'il a réunis laborieusement pour les offrir au public. Après le titre et la dédicace *à la ville de Montbrison,* vient l'*Avertissement de l'éditeur,* qui renferme des vues peu communes et une appréciation élevée de l'ouvrage. L'éditeur ne s'est pas borné à reproduire servilement le manuscrit

du XVIIe siècle. Il y a joint des notes nombreuses, qui éclaircissent autant de points obscurs et comblent des lacunes. A cet effet, il s'est adressé à divers érudits, versés, chacun pour sa spécialité, dans l'histoire du Forez et du Lyonnais. Tels sont MM. A. Steyert, aujourd'hui archiviste de l'Hôtel-Dieu de Lyon; Guigue et de L'Épinois, archivistes paléographes, anciens élèves de l'École des Chartes; De Latour-Varan, bibliothécaire de Saint-Étienne; A. Barban, archiviste du département de la Loire, et plusieurs autres. Avec une justice pleine de courtoisie, l'écrivain à qui l'on doit la publication de La Mure énumère tous ses collaborateurs, en rendant à chacun ce qui lui est dû. Un seul nom manque à cette liste, c'est celui de l'éditeur lui-même, absent du titre, et que le bibliographe est obligé de déterrer sous cette modeste



SCEAU ÉQUESTRE DE JEAN Ier, COMTE DE FOREZ, NÉ EN 1275, MORT EN 1334, d'après un acte de 1307.

rubrique qui termine une savante *Notice sur La Mure*, insérée après l'*Avertissement*; cette rubrique est ainsi conçue : *L'éditeur*, R. C.

La partie d'art ou d'exécution typographique ajoute un grand prix à ce travail, et lui conquerra légitimement toute une classe d'acquéreurs. Ce livre, imprimé à Lyon chez Louis Perrin, a été tiré à cinq cents exemplaires, savoir : quatre cents sur papier vergé, cinquante sur papier vergé fort, et cinquante sur papier vergé teinté à l'antique. L'aspect général de cet in-4° rappelle tout à fait le *Recueil des rois de France*, de Du Tillet, Paris, 1602 (in-4°, fig.), recueil bien connu et justement estimé de tout bibliophile. Nous ajouterons sans flatterie que l'imitation de M. Perrin fait au moins autant de plaisir à voir que l'œuvre de son prédécesseur du XVIIe siècle, « Adrian Périer, rüe Sainct Iacques, au Compas d'Or, » éditeur du *Recueil*. Un goût rare et une libéralité digne de la seconde ville de France ont présidé à l'établissement de cette publication. Parmi les collaborateurs de M. R. de Chantelauze, le premier rang appartient à M. André Steyert, qui joint à la plume d'un antiquaire le très-habile crayon du dessinateur. M. Steyert a étudié avec amour les monuments de l'art du moyen âge. Peu d'artistes de notre temps ont aussi bien réussi à comprendre et à s'assimiler le caractère de ces monuments, principalement des monuments héraldiques.

Nous reproduisons, pour illustrer la présente analyse, quelques-uns de ces dessins, empruntés à l'*Histoire des comtes de Forez et des ducs de Bourbon.* Les peintres, sculpteurs, etc., qui traitent les sujets de notre histoire nationale, ont de plus en plus



GRAND SCEAU DE LOUIS Ier, DUC DE BOURBON, NÉ VERS 1285, MORT EN 1342

besoin de s'initier à ces détails iconographiques. Sous ce rapport, ils consulteront spécialement, avec fruit, l'ouvrage qui a fait l'objet de cet article. A. V.-V.

Parmi les nominations dans l'ordre de la Légion d'honneur, à l'occasion des fêtes du 15 août, nous signalerons à nos lecteurs les noms suivants :

Au grade de commandeur : MM. de Saulcy et Ravaisson, membres de l'Institut; au grade d'officier : M. Sébastien Cornu, conservateur provisoire du Musée Napoléon III; au grade de chevalier : MM. Édouard Fournier, Henri Lavoix, Vallet-Viriville, hommes de lettres; Clément, conservateur adjoint provisoire du Musée Napoléon III; Lance, architecte; Lenepveu et Belly, peintres; Geoffroy de Chaume et Marcellin, sculpteurs; Hucher, directeur adjoint du Musée du Mans, et Chenavard, ancien professeur à l'École des beaux-arts de Lyon.

— M. Guillaume, sculpteur, a été nommé membre de l'académie des beaux-arts, en remplacement de M. Petitot, décédé.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES MAJOLIQUES ITALIENNES



'APPRÉCIATION des objets d'art et de curiosité doit être très-différente, selon qu'on se place au point de vue de leur valeur vénale ou de leur intérêt historique.

Pour le marchand, dont les capitaux veulent obtenir un accroissement sûr, un roulement rapide, la beauté première d'une pièce réside dans son intégrité; si le volume, l'agrément de la forme et du décor, l'éclat et la fraîcheur de l'ensemble se joignent à ce mérite fondamental, le prix s'augmentera en raison de l'extension du cercle des acquéreurs, l'objet pouvant aussi bien enrichir la vitrine d'une collection qu'ajouter au relief d'un mobilier luxueux, à la variété d'un salon artistique.

Pour le savant — en écartant de ce mot toute signification pédantesque — les bases du jugement sont pour ainsi dire inverses. Les dates, les signatures attireront d'abord son attention : établir les commencements ou la décadence d'une fabrique, ajouter un nom d'artiste aux listes déjà publiées, déterminer les caractères d'un produit encore peu connu, trouver dans certaines tares un moyen de restituer la technique ancienne, chercher, par les sujets et les armoiries, à circonscrire les écoles et les provenances : telles seront ses principales préoccupations.

Aussi, dans ces études ardues, il n'est pas de témoignage méprisable; sans méconnaître le mérite des œuvres admirées de tous, on devra s'arrêter de préférence devant le spécimen instructif, si modeste qu'en soit l'apparence, quelque imparfaite qu'en soit la conservation.

C'est pour ne s'être pas suffisamment pénétrés de la divergence de ces deux points de vue, que tant d'écrivains ont erré en parlant des collections réunies au musée Napoléon III. Les uns y ont vu trop d'ouvrages secondaires, parmi lesquels se perdaient en quelque sorte les pièces capitales, — ceux-ci raisonnaient en marchands; — les autres ont récapitulé des chiffres, admettant que toute production antique ou de la renaissance a sa valeur dans l'histoire des industries d'art, et qu'une collection nombreuse est par cela seul une collection riche. C'est l'exagération du point de vue savant.

La vérité est entre ces deux extrêmes, et nous allons la chercher, pour les majoliques de l'ancienne collection Campana, dans une étude des principaux ouvrages de chaque école et de chaque maître.

D'abord, qu'est-ce que les majoliques, et d'où vient leur nom? Cette question a été résolue. D'accord avec Scaliger et Fabio Ferrari, les écrivains modernes admettent que les célèbres poteries hispano-moresques, fabriquées à Majorque et portées de là dans toute l'Europe, ont fourni le modèle et la dénomination des *faïences émaillées à reflets* de la péninsule italique.

Passeri, habitué aux recherches historiques, semble adopter cette définition, puisqu'il établit, dans son livre sur les poteries de Pesaro, une délimitation entre les faïences émaillées primitives et les produits plus parfaits décorés du nom de *porcelaine*. Parlant de Guidobaldo II della Rovere, il dit : « Ce prince magnanime, qui fut véritablement notre « Auguste, ayant établi à Pesaro sa résidence ordinaire, prit tellement à « cœur de cultiver dans sa principauté la peinture sur *majolique* que, dès « ce moment, abandonnant la première dénomination, on commença à se « servir du nom de *porcelaine*, pour désigner une vaisselle de qualité « faite avec les matériaux habituels plus raffinés; en un mot, une poterie « plus parfaite et plus élégante que l'ancienne. » Mais, outre cette différence, le savant auteur en indique une autre : il distingue entre la *majolique* proprement dite et la *demi-majolique*. Or, ici son texte n'est pas aussi clair, et il exige quelque discussion.

« Vers 1300, écrit-il, s'introduisit l'usage de couvrir le vase encore « cru d'une couche légère de terre très-blanche qui se tire du territoire « de Sienne... et qui servait de fond aux couleurs qu'on commençait à « mettre en usage... Il y avait quatre couleurs qu'on employait alors : le

« jaune, le vert, le noir et le bleu. » Il est impossible de ne pas reconnaître, à ce signalement, une foule de produits italiens de dates très-anciennes; ce sont, en général, de grands plats à engobe blanc, décorés de portraits, de personnages à cheval, d'arabesques empruntées à l'école de Modène, et, plus rarement encore, de sujets historiques ou sacrés. Le dessin en est rigide, mais saisissant de grandeur et de style, comme la plupart des ouvrages des premiers temps de la renaissance.

Nous admettons volontiers qu'on appelle ces pièces demi-majoliques; mais Passeri en indique d'autres qu'il décrit ainsi : « Les sujets étaient « pour l'ordinaire des arabesques et des armes de famille qui remplis- « saient toute la circonférence, et dans les ouvrages les plus recherchés « on plaçait des bustes de déesses, des portraits de princes et d'épouses « pour en faire, comme je le crois, présent aux uns et aux autres.

« Les contours étaient tracés avec le manganèse, les chairs restaient « blanches, et les vêtements étaient réchampis en couleur. La manière « est sèche et dure, quoique correcte; il n'y a ni ombres ni demi-teintes; « mais ce qui manque dans le fini est remplacé par la perfection du ver- « nis. Celui-ci a non-seulement un lustre merveilleux auquel n'atteignent « pas les plus fines majoliques, mais en outre il brille, lorsqu'on tourne « la pièce à la lumière, d'un éclat nacré qui, à chaque mouvement, « change de couleur, et produit mille reflets divers comparables aux « feux du diamant. »

Si peu qu'on ait vu de faïences italiennes, on reconnaît que ce passage doit s'appliquer à des pièces tout à fait semblables de décor à celles peintes sur engobe dont nous parlions plus haut, mais qui se spécialisent par leur aspect monochrome et le brillant éclat de l'or et l'orient des perles.

La différence des deux espèces résulte donc uniquement des sources diverses auxquelles les artistes ont puisé leurs inspirations. La Perse, l'Inde, la Chine, devaient avoir, non moins que Majorque et Malaga, leur influence morale sur un peuple intelligent livré, dès le moyen âge, à un commerce actif avec les nations de l'extrême Orient, et, comme nous l'avons expliqué ailleurs[1], le nombre considérable des poteries chinoises et persanes, recueillies depuis peu en Italie, prouve assez combien on y attachait de prix à la conservation de ces premiers modèles de l'art national.

La collection ne le démontre-t-elle pas elle-même par la belle pièce n° 43? Ce plat, bleu foncé, sur lequel ressortent des rosaces d'or char-

1. *Histoire de la Porcelaine*, p. 383.

gées d'un cœur bleu turquoise, est la copie évidente d'une faïence de Kaschan. Les demi-majoliques concourent encore à cette démonstration; l'aspect rigide et singulier des arbres, la délinéation conventionnelle des animaux, rappellent les vases de Perse et ceux de Damas en Syrie; il semblerait voir des *gay-chany* où, parmi les cyprès symboliques, les lièvres et les chiens courants, on aurait substitué aux cavaliers coiffés du bonnet d'Astrakhan les guerriers à la chevelure abondante, au maintien sévère, qu'aimaient à tracer les maîtres florentins.

Voilà, certes, une première école *italo-persane* bien déterminée. L'autre, *italo-moresque*, ne l'est pas moins; elle manifeste ses tendances par l'emploi exclusif du procédé arabe. Si des personnages dessinés dans le même style que ceux des plats à engobe figurent encore avec les mêmes arbres et sont entourés des mêmes ornements, on sent que l'artiste, influencé par l'éclat de son modèle, cherche, ainsi que le potier de Majorque, à obtenir de grandes masses favorables au développement des reflets nacrés.

La troisième école, dominée par le grand art de la renaissance, dérive des maîtres italiens eux-mêmes et prend son ascendance dans la célèbre famille della Robbia.

C'est vers 1420[1] que Luca imagina d'employer la terre cuite à la décoration des monuments d'architecture, et, pour donner à son travail une résistance plus grande aux influences atmosphériques, de l'enduire d'une *invetriatura* imperméable composée d'étain et de plomb. Cette invention eut un retentissement incroyable. Luca, ses frères et ses neveux durent se multiplier pour satisfaire aux commandes qui leur arrivaient de toutes parts, et la statuaire émaillée s'introduisit bientôt dans les églises et les palais à la place du marbre et du bronze. Nous ne voulons pas examiner si cet engouement ne fut pas une aberration du goût; ceux qui visitent les galeries du musée Napoléon III ne manquent pas de remarquer combien, dans la salle n° 1, ces singuliers produits semblent froids et heurtés auprès des ouvrages en paros, des pierres blanches ou grises, ou même des bois et des terres peintes. Nous ne sommes pas éloigné de dire, avec le spirituel et savant écrivain qui a décrit dans ce recueil le cabinet de M. Thiers, que l'émail de la faïence se prête mal à l'imitation de la chair... « Non, la sculpture polychrome, du moins ainsi entendue, n'est point de l'art; non, il ne faut pas singer la vie par ce mélange de ronde bosse et de couleur, qui ne trompe nos yeux un instant que pour inspirer à notre âme l'horreur des spectres[2]. » Luca dut certainement commen-

1. M. Vincenzo Lazari reporte cette invention à 1446.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 319.

cer par ne donner l'*invetriatura* qu'aux parties accessoires de ses compositions; il était trop artiste pour ne pas sentir combien l'émail blanc avec ses lumières vives, ses reflets violents, nuit à la beauté de la forme et dégrade les finesses de l'expression et du modelé. Nous croyons donc fermement qu'il faut attribuer à ses successeurs la plupart des ouvrages où, non-seulement l'émail couvre les chairs, mais où celles-ci montrent des essais de polychromie. M. Vincenzo Lazari reconnaît même que, dans e commencement du XVIe siècle, George Andreoli avait le bon goût d'éviter l'enduit d'émail dans les carnations de ses travaux en ronde bosse[1].

Au surplus, pour distinguer le faire des divers membres de la famille della Robbia, il faut étudier les monuments en prenant pour guide le livre substantiel de M. Barbet de Jouy[2].

Passeri signale toutefois les travaux de Luca comme l'origine réelle de la faïence émaillée, et Vasari annonce même avoir vu dans l'atelier du maître les premiers essais de peinture sur *marzacotto*[3]. Ce que les Italiens appellent ainsi est l'enduit vitrifiable d'étain et de plomb que nous nommons *émail blanc;* la terre, convenablement travaillée et cuite à *bistuggio* (biscuit), est trempée dans cet émail, qui la couvre complétement, et sur lequel, avant la dernière cuisson au grand feu, les majolistes exécutaient leurs savantes peintures.

Or, une pièce du musée Napoléon III paraît faire remonter l'origine du *marzacotto* en deçà des travaux en relief de Luca della Robbia. C'est une brique épaisse, à fond blanc, dont l'émail, moins opaque, plus opalin que celui des statues, rappelle la glaçure silico-alcaline des carreaux de revêtement d'origine persane : le sujet est saint Crépin et saint Crépinien, patrons des *cordouaniers,* dans l'exercice de leur profession et entourés de leurs outils ; deux hommes de petite dimension, agenouillés devant les saints, sont certainement les donateurs de cette plaque, ex-voto de corporation. Le costume indique le passage du XIVe au XVe siècle, c'est-à-dire la fin du règne de Charles VI; les poulaines portées par les personnages ou confectionnées par les saints artisans montrent cette chaussure dans toute l'exagération de la mode. Quant aux émaux employés, c'est un bel azur dominant les autres teintes, du jaune pâle, un peu de rouge, du violet de manganèse et du vert. Si nous avions

1. Voir à cet égard le bas-relief n° 83, salle n° 1.

2. *Les Della Robbia,* etc.

3. Les pièces en terre cuite, recouvertes ou non d'engobe, et vernies au moyen du plomb, ne sont pas, à proprement parler, des *faïences;* elles appartiennent à la division technique des *terres vernissées.* Les faïences d'art, et particulièrement les majoliques italiennes, forment la division des *terres émaillées.*

une date à assigner à ce curieux spécimen, nous la chercherions entre 1390 et 1405, confirmé dans cette appréciation par les indications précieuses du glossaire de M. le comte de Laborde.

Malheureusement, la pièce a subi de nombreuses restaurations qui, sur l'avers, atteignent les légendes et ont détruit le revers presque entier ; celui-ci porte en creux : 25 *octobre* 1300. Cette gravure, évidemment refaite, a été mal copiée ; il y avait peut-être 25 octobre 1390[1]. On ne retrouve là, au surplus, ni les couleurs opaques, ni les tendances de style du sculpteur Luca, et M. Campana attribuait lui-même cet ouvrage à la fabrique de Faënza, et non point à la Toscane.

Ceci change le terrain de la difficulté et n'en donne point la solution. Si les artistes de Faënza avaient connu l'émail blanc dès le XIVe siècle, auraient-ils continué à faire de la demi-majolique pendant le XVe siècle tout entier ?

L'époque de l'invention des couleurs à reflets métalliques n'est guère mieux déterminée; il nous paraît incontestable, nous l'avons déjà dit, qu'on doit considérer l'emploi de ces couleurs en Italie comme une importation; nous n'en voudrions pour preuve que les belles pièces hispano-moresques classées dans la collection, et sur lesquelles les artistes italiens ont pris modèle. Le numéro 11 est un plat de la fabrique de Malaga, orné des arabesques qui décorent le vase de l'Alhambra; les numéros 17 et 18, le premier marqué d'un aigle[2], sortent des ateliers de Valence.

Ainsi que nous l'avons fait observer ailleurs[3], soit qu'il y ait eu émigration de colonies moresques après la conquête de l'Espagne par les chrétiens, soit que les Italiens aient cherché d'abord à copier entièrement les poteries arabes, il a certainement existé, en Sicile et ailleurs, des ateliers où se firent des faïences dorées; M. Signol nous a transmis à cet égard le témoignage formel de M. le professeur Tarente, de l'Académie de Calatagirone, qui lui a indiqué dans cette localité les ruines d'un ancien four à poteries d'où sont sortis non-seulement les brillants spécimens à fond bleu semé de rinceaux d'or, comme la pièce n° 310, mais encore des plats et vases fond blanc à dessins arabesques auréo-cuivreux.

Les œuvres purement italiennes, dérivées de ce genre de fabrication, appartiennent à deux usines distinctes. La plus ancienne peut-être, celle

1. Le 25 octobre est la date de la fête des deux saints.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 276.

3. Même recueil, t. XII, p. 278.

qui se rapproche le plus des méthodes espagnoles, était située à Deruta[1]; l'autre, fondée à Pesaro, semble avoir fourni des rameaux divers.

Deruta adopte de bonne heure le style fleuri de la renaissance; son goût est pur, son dessin ferme et arrêté; dans quelques spécimens, les



PLAT A RELIEFS, DE DERUTA

reliefs de la pâte ajoutent à la richesse de la composition: tel est le beau plat n° 542, dont nous donnons la gravure. Sur des fonds bleu et blanc, une guirlande de fruits, des rinceaux terminés par des têtes de Méduse et des chevaux marins se détachent comme une ciselure d'or; sur l'ombilic, un délicieux portrait de femme ressort en camaïeu bleu. La pièce n° 383, semblable de composition, est plus faible de faire et

1. Deruta est le château de la ville de Pérouse.

plus pâle de ton[1]; pourtant on remarque, dans l'un et dans l'autre, un caractère de fabrication intéressant. L'or change et s'oriente sous les divers rayons de la lumière; mais lorsqu'on le regarde en face pour juger le ton véritable, on reconnaît qu'il est plutôt chamois que jaune, et qu'il a une certaine opacité.

Dans les ouvrages de Pesaro, il en est tout autrement; l'aspect général est glacé, transparent, le jaune est pur et vif sous le jour le moins favorable, et, lorsqu'on le fait chatoyer, il s'irise encore mieux et rappelle davantage l'orient des perles, les nuances de l'arc-en-ciel.

Il nous a paru nécessaire de bien établir les caractères techniques des deux écoles, car autrement la distinction de leurs œuvres devient très-difficile, et nous voyons beaucoup de connaisseurs hésiter lorsqu'il s'agit de les définir. En effet, sous le rapport du dessin, Pesaro, d'abord un peu roide, se rapproche vite de Deruta; certains de ses bustes ont le même mérite, et dans les compositions empruntées au Pérugin, à Raphaël, l'expression des personnages, la largeur des draperies, sont à la hauteur du modèle; on peut le reconnaître en examinant le plat n° 38, représentant l'ange Gabriel, et le plat n° 41, où la Vierge et l'enfant Jésus sont entourés de la devise : PER TACERE NON SE SCORDA, qui se retrouve sur la pièce à portrait n° 21. D'autres coupes, dites *amatorie,* portent sur des banderoles le nom des donataires : FAVSTINA BELLA PVLITA, CASANDRA BELLA, MADALENA BELLA, etc., ou des légendes galantes : *Non vale bellezza dove sta crudeltà.* Une pièce des plus vigoureuses est uniquement parée des armes de la famille Bembo.

La fabrique de Pesaro s'est distinguée surtout par la création de vases élégants, à piédouches et anses variés; des dents de loup, des guirlandes de fleurons, des rosaces alternées de losanges, des postes, composent leurs bordures; comme dans les plats, les fonds sont à écailles, et les médaillons renferment des portraits de femmes ou des dédicaces : DIIANORA BELLA, BENEDETA. La collection possède une série intéressante et bien choisie de ces pièces de forme.

Le catalogue de la collection Campana attribue à Deruta toute une suite de produits dont le décor léger, purement arabesque, est tracé en jaune et en bleu très-pâles, presque sans reflets. Le style et la fabrication de ces spécimens (les principaux, cotés 15, 50, 51, 358, 449, etc.) nous portent à voir la trace d'une usine particulière, plutôt dérivée de celle de Pesaro que de Deruta.

1. Le plat n° 385, imitation grossière des deux autres, ne nous paraît pas être sorti du même atelier.

Une sorte de vase spéciale à l'atelier de Pérouse est un cône porté sur un piédouche peu élevé; les rugosités de la surface semblent chercher à imiter les écailles de la pomme de pin. Entièrement couverts de jaune doré, ces vases ont une apparence moresque qui n'échappera à personne. Ils sont une preuve de l'étroite relation existant entre certaines faïences italiennes et orientales. L'une de ces pommes de pin a son pied semé, en bleu, du dessin chinois à paillettes; une autre, exceptionnellement émaillée de blanc, porte, aussi en bleu, des palmettes persanes et une bordure à fleurons quadrifides, toute chinoise.

Le jaune doré à reflets n'a-t-il été connu, dans le principe, qu'à Deruta et à Pesaro? Ces fabriques n'ont-elles pas employé le rouge rubis? Ce sont des questions qui très-probablement exerceront longtemps encore la sagacité des chercheurs. Passeri considère le rouge comme d'invention Pesarèse, et nous le voyons en effet sur un plat aux armes des Montefeltri d'Urbin, orné de dents de loup et de tous les autres décors de Pesaro; sur une autre pièce du même centre, où figurent trois guerriers portant des bannières, les couleurs à reflets sont mêlées à quelques autres émaux.

Néanmoins, pour rencontrer le rouge rubis dans tout son éclat et employé avec abondance, il faut recourir aux ouvrages de Georges Andréoli, dit maestro Giorgio, gentilhomme de Pavie qui vint s'établir à Gubbio avec ses frères Salimbene et Giovanni[1]. Le vase en forme de rhy-



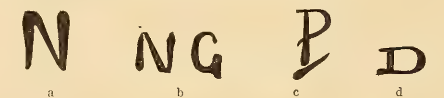
VASE DE MAESTRO GEORGIO

ton figuré ici est l'un des plus brillants spécimens ornés de reliefs qui se puissent voir. Il en est de même de la coupe nº 608, dont le fond

1. Passeri, chap. XI.

bleu (*berettino*) fait encore mieux ressortir le scintillement de l'or et du carmin; les armes de Léon X s'enlèvent sur la vasque avec la puissance du métal bruni.

Nous ne pensons pas que toutes les pièces à relief teintes de rouge et d'or soient de la main du maestro Giorgio, ni même de la fabrique fondée par lui. On sait qu'un rameau de Gubbio a fleuri quelque temps à Nocera, via Flaminia; l'N ([a]) tracé sous les pièces est presque l'unique moyen d'en déterminer l'origine; les spécimens n°s 79, 122, 142, sont marqués ainsi et catalogués comme provenant de Gubbio. Le plat n° 83, sans relief, mais à reflets métalliques, est marqué N G ([b]), et ne nous semble pas sortir de Nocera. La coupe n° 66, attribuée à maestro Giorgio, est signée P ([c]), chiffre connu pour appartenir à un artiste de Caffagiolo. Enfin le vase n° 59, portant en relief la Vierge et l'enfant Jésus, et le vase n° 462 peint d'ornements à reflets et d'un grand L initial, sont tous deux marqués D ([d]). Un autre atelier où le rouge rubis a été employé avec une intensité presque excessive est celui de Gualdo Tadino, près Gubbio; ses rares ouvrages, toujours dépourvus de chiffres, seront facilement reconnus par ceux qui auront examiné dans la collection les carreaux de pavage 298 à 301, et le *tondino* n° 573.



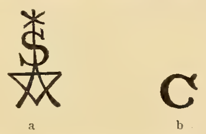
a b c d

Que maestro Giorgio, statuaire et majoliste, ait exécuté quelques pièces à relief, on ne saurait le nier; mais l'artiste n'a pas dû se consacrer longtemps à une fabrication facile, trop au-dessous de son talent réel. Ses aspirations devaient le pousser vers les sujets historiques purement polychromes.

Comme travail intermédiaire et de transition, nous avons de lui les trophées entourant des bustes ou des Amours; heureusement composés, larges de facture, ces plats — ce sont ordinairement des *ballate* — ont une grâce charmante. L'un, en camaïeu gris carné relevé de touches d'argent et de rubis, est doux au regard et d'une incroyable richesse; sur un autre, un guerrier couronné de chêne s'enlève sur une bandelette inscrite des mots : *ex o. Giorg.*, de la fabrique de Giorgio.

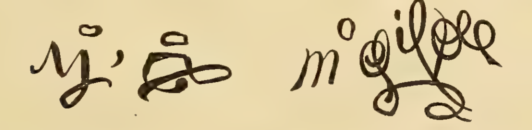
Quelques spécimens du genre appartiennent certainement à un maître particulier; d'une ornementation moins originale où dominent des palmettes imitées de l'antique, les uns ont un fond bleu vif formant presque relief et qui permet de suivre sous le doigt les contours des

méandres dorés ; les autres sont couverts de légères arabesques d'un or rougeâtre très-dilué, jetées avec une liberté cursive. Sous les pièces est une marque ([a]), attribuée par quelques auteurs à maestro Vicenzo ou Cencio, fils de Georges Andréoli. Il nous paraît impossible d'admettre une explication démentie par le chiffre même; on a pu voir, sur un plat ayant appartenu à M. de Monville, la signature de maestro Cencio, dont le C ([b]) du plat à relief n° 71 pourrait bien être une variété. Mais si,



comme semble l'indiquer la phrase de Passeri, Andréoli est venu fonder la fabrication des majoliques à Gubbio avec l'aide de ses frères, nous reconnaîtrions volontiers dans la marque ci-dessus l'initiale de Salimbene. On peut étudier ce chiffre sous les pièces n°s 133 et 143, les dernières ornées des armoiries de la famille Pucci.

La signature de maestro Giorgio est si bien connue qu'il semble superflu de la reproduire ; pourtant nous la donnons ici pour la rapprocher d'une autre, dans laquelle on a voulu lire le nom d'un maestro



Gileo, dont aucune histoire, que nous sachions, ne fait mention certaine; l'étude la plus attentive des spécimens de la collection, sur lesquels on a cru voir le même nom, n'a pu nous faire reconnaître qu'une déformation cursive des sigles de Georges Andréoli.

D'ailleurs, — et M. Vincenzo Lazari l'a fait observer avec raison dans son catalogue du musée Correr, — les lettres M. G. ne sont pas une marque individuelle, c'est le timbre de l'atelier. On l'aurait soupçonné déjà, rien qu'à voir ces lettres accompagnées d'autres signes[1] ; mais la collection le démontre irrévocablement par un simple rapprochement de dates, et l'étude, même superficielle, du faire de chaque pièce. Le plat n° 46, portant sur une faïence épaisse un sujet allégorique faible de dessin, pâle de couleur, est marqué M. G. 1531 ; le même monogramme

1. Cf. Marryat et Ranghiasci.

et la même date se retrouvent sous une pièce copiée de Michel-Ange, que nous décrirons tout à l'heure; enfin un spécimen à rouge vif, tracé avec la naïveté d'un élève des écoles du xv[e] siècle, nous offre le sujet de Diane et Actéon, signé M. G. 1532. Or, dès 1525 Andréoli révélait, sur bon nombre de majoliques, toute la maturité de son talent.

Pour posséder sûrement un ouvrage du maître, il ne suffit donc pas de chercher ses initiales; savant dessinateur, peintre habile, il sait imprimer le cachet d'un mérite particulier à la terraille qu'il a illustrée. Et quelle variété de moyens! Dans le plat n° 141, représentant le groupe des Grimpeurs de Buonarotti, tout préoccupé de la majesté du modèle, de la perfection des contours, il a négligé volontairement les richesses de l'or et du rubis; au contraire, dans le spécimen 140, où l'on voit Jupiter condamnant Prométhée, la scène se passe dans l'Olympe, et les plus éclatantes couleurs suffisaient à peine aux désirs du peintre; il a placé le trône du maître des dieux dans une auréole étincelante, les draperies rouges scintillent de toutes parts; mais, malgré cette éblouissante parure, ce qu'on remarque d'abord, c'est la distinction du dessin, la touche spirituelle des figures et la fermeté du rendu. Si la *coppa amatoria* n° 422 est beaucoup plus modeste avec son seul portrait de JVLIA BELLA, c'est un véritable chef-d'œuvre de grâce et d'expression; aucun signe n'en révèle l'auteur; Giorgio seul, dans ses heures d'inspiration, pouvait poser sur le mazacotto pulvérulent ce trait sûr et facile, ces touches adroites dont l'artifice rend la fraîcheur et la fermeté des chairs.

Ne pouvant suivre l'ordre chronologique des établissements, nous rapprochons du moins les peintures qui ont entre elles des analogies de mérite et de procédé. Maestro Giorgio nous amène donc à un maître non moins célèbre, qui employa, lui aussi, les couleurs à reflets; nous voulons parler de Francesco Xanto Avello. Originaire de Rovigo, c'est à Urbino, centre important de fabrication, qu'il produisit ses principaux ouvrages. Presque tous sont signés, mais ils ne le seraient pas qu'on reconnaîtrait facilement la main d'un artiste aussi consommé.

Sacrifiant à une mode impérieuse[1], Xanto employait les reflets métalliques presque jusqu'à l'abus; l'on s'étonne souvent de voir des traits argentés, des points d'or rompre, par leurs rehauts violents, l'harmonie d'une scène bien dessinée et modelée avec soin; tel est l'effet du plat n° 109 représentant Ulysse exigeant de Circé la délivrance de ses compagnons, métamorphosés en animaux immondes. Dans une baie ouverte au fond du palais, apparaît le griffon ailé à queue anguiforme,

1. Les pièces à reflets étaient une innovation, puisque les plus anciens ouvrages, même de Giorgio, étaient peints en couleurs diverses non chatoyantes.



PLAT D'URBINO

Attribué à Orazio Fontana.

insigne héraldique des Borghèse. Le magnifique plat de l'enlèvement d'Hélène est aussi diapré de couleurs métalliques ; mais en empruntant au même maître, Raphaël d'Urbin, le sujet de la continence de Joseph, Xanto est resté dans la gamme tranquille de la palette ordinaire.

Qu'il nous soit permis, à propos de cette pièce, de relever une erreur propagée par des journaux influents : on a parlé de la présence insolite de Putiphar, devenant le témoin de la tentative désordonnée de sa femme. Cette explication est repoussée par l'histoire écrite et la logique des faits ; il suffit, d'ailleurs, d'examiner la figure accessoire, cause de l'erreur, pour apprécier l'intention de Raphaël. Ce Priape ou Pan, cornu et terminé en gaîne, dieu impur introduit dans le sanctuaire domestique, atténue en quelque sorte l'énormité d'une action répudiée par nos mœurs. Une délicatesse, analogue à celle dont Racine devait plus tard faire preuve dans sa tragédie de *Phèdre*, a porté le grand peintre à montrer comment les passions divinisées devaient livrer fatalement les païens aux écarts de leur imagination en délire.

Francesco Xanto Avello, l'un des plus habiles céramistes de l'Italie, pouvait tenir à consacrer ses ouvrages par une marque personnelle; il a d'abord signé en toutes lettres ou en abrégé, puis il a adopté les sigles FX. Comment donc un maître plus célèbre encore, Orazio Fontana, s'est-il abstenu de marquer ses majoliques[1]? On sait qu'il est l'auteur des plus beaux vases de la pharmacie de Lorette, et c'est dès lors parmi les plus savantes peintures anonymes se rapprochant de ce type certain qu'on a cherché ses œuvres. A ce titre on lui a attribué, dans la collection Campana, l'admirable plat dont nous donnons la reproduction à l'eau-forte.

Cette pièce paraît avoir été rognée par le bord; elle a été fendue et recollée. Malgré ces avaries, n'est-ce point là, comme nous le disions en commençant, une perle de musée? Quelle magnifique composition, quel dessin hardi et savant! Comme les masses, distribuées sur tous les plans de la scène, indiquent bien le mouvement d'une fête publique et le joyeux envahissement des places d'une cité! Et quel modelé simple et gras à la fois, quelle science de touche, quelle expérience du procédé! Certes, si Orazio Fontana a jamais peint une majolique, c'est celle que nous avons sous les yeux.

Hâtons-nous de le dire, Xanto, Fontana, Guido Merlino, dont nous voyons une belle œuvre dans la Judith du numéro 540, marquent la plus

1. Le nom d'Orazio Fontana existe sur une pièce unique, assez peu recommandable pour qu'on ne la croie pas de sa main; on y lit : FATE · IN · BOTEGA · DE ORATIO · FONTANA ·

brillante époque de l'art; leurs pièces sont de celles qu'on inventoriait dans les trésors des princes sous le nom de *porcelaines*. Vers la seconde moitié du XVI[e] siècle, le goût des ornements dits *grotesques* devait détourner les artistes de l'étude du grand art pour les jeter dans la production de la *vaisselle* de luxe. Selon Passeri, les Patanazzi d'Urbin furent les principaux auteurs de cette décadence. Par une tendance naturelle à la généralisation, on a donc classé sous leur nom ou attribué à Urbino toutes les pièces à grotesques sur fond blanc.

C'est là une erreur; les poteries émaillées en blanc furent mises en honneur à Ferrare, entre 1505 et 1534, par Alphonse I[er], époux de Lucrèce Borgia; fondateur d'une fabrique importante, ce prince ne dédaignait pas de travailler lui-même, et ses vases étaient fort recherchés. On fit, à Ferrare, des grotesques d'après les dessins des Dossi, et, comme nous l'apprend Giuseppe Boschini, c'est à l'occasion du mariage d'Alphonse II, petit-fils du prince céramiste, que fut exécuté le service spécial inscrit de la devise *Ardet æternum*. Le grand plateau trilobé, ayant fait partie de cette crédence, qui figure dans la collection sous le numéro 48, nous montre donc l'art des majoliques ferraraises dans toute sa perfection. Volume et bonne facture, émail pur et lustré, dessin solide et de bon goût, médaillons camaïeu imitant les pierres gravées, tout ce qui constitue la beauté du genre et les qualités accordées aux grotesques d'Urbin se trouve dans ce précieux spécimen; malgré sa grâce, la buire d'Alfonzo Patanazzo, dont l'eau-forte a été donnée dans notre travail sur le musée Sauvageot, indique un art plus dégénéré. Mais l'œuvre ferraraise offre un autre intérêt : son revers, orné de trois cygnes en relief agencés dans une composition grandiose, nous permet de rattacher à la fabrique d'Alphonse I[er] un plat de même revers, identique de forme, et décoré intérieurement d'une madone toute raphaélesque, devant laquelle s'agenouillent deux saints, tandis que des anges écartent le rideau qui environnait son trône. La vigueur d'exécution de cette pièce annonce un atelier pourvu d'artistes d'un grand talent; nous ne serions donc pas étonné si le plat n° 113, où l'on a cru reconnaître la main de Xanto, bien que les tons soient d'une vivacité en dehors des habitudes du maître, pouvait être restitué à l'usine du prince d'Este, dont il porte les armoiries personnelles.

On ne doit pas oublier, en effet, que des établissements voisins travaillant d'après les mêmes cartons, employant les mêmes couleurs, ont dû produire des œuvres très-difficiles à distinguer entre elles. M. Campana avait senti cette difficulté; souvent il s'est abstenu, dans son catalogue, d'indiquer les provenances, et encore, malgré cette réserve, lui

est-il arrivé de mettre le nom de deux usines sur des pièces de même main (172-173).

Dans la masse des poteries créées à Urbino ou qu'on a cru pouvoir rattacher à cette fabrique, il en est beaucoup à marques inconnues. Le plat n° 105, inspiré par l'école de Xanto, diapré de couleurs métalliques et pourtant d'un dessin très-faible pour l'époque (1543), est signé de la lettre L; le numéro 202, où l'on voit Polyphème et Galathée, porte un C ([a]) cursif; quant au sujet de Josué arrêtant le soleil (345), bien qu'on ait voulu y retrouver la manière de Fontana, il a été peint par un artiste encore inconnu, dont le nom, sans doute abrégé, Gjone ([b]), demande à être expliqué. La lettre P se voit sous un plat représentant l'Adoration du veau d'or, et un B ([d]) sous la coupe décorée de Vénus, mère des Amours.



a b d

Nous ne savons s'il faut aussi chercher des noms de peintres sous les plats godronnés n°s 93, 128 et 412. Les deux premiers, où dans des paysages on voit le baptême du Christ et la Chananéenne, portent, avec les armoiries du donateur et son portrait : Ennius Raynerius FF 1575. Mais au revers on lit : *Gio : Baptista. R-i.* Le dernier, décoré d'un portrait d'homme à barbe, avec cette légende : Joannes Bapt. Rubbeus, reproduit en dessous, à deux places, les noms *Raineria B* et *Rayneria.* Est-ce une signature?

Deux charmantes petites *ballate* à paysages d'un très-bon style sont certainement d'une main particulière; elles se distinguent par l'écusson des Avogadri, d'argent à trois bandes bretessées de gueules.

Passeri nous apprend, chapitre XII, que la fabrique d'Urbino n'était pas installée dans la ville, mais à Fermigniano, château situé sur les bords du Metauro, à trois milles de la cité ducale. Les deux vases n°s 611 et 612 nous montrent le travail de cette usine au commencement du XVIIe siècle. Grande dimension, beauté de galbe, élégance des appendices formés par des serpents gracieusement roulés sur eux-mêmes, tout est réuni dans ce travail, où l'artiste a mêlé des sujets sacrés et profanes.

Passer d'Urbino à Faenza, c'est toujours rester dans le grand art, et, bien que les pièces portant le nom de cette fabrique soient fort rares, la collection va nous en offrir une sous le numéro 29. C'est un combat de cavaliers vêtus à l'antique; on y remarque un dessin hardi, savant, une connaissance approfondie du cheval; peint dans une gamme un peu faible, ce morceau montre une bonne entente de la couleur. Quoique mal

traité et raccommodé assez maladroitement, un spécimen aussi capital, daté de 1561 et signé ${}^{\text{IN}}\,{}^{\text{FAEN}}_{\text{CA}}$, est précieux pour l'histoire de l'art.

Mais la fabrique a une origine bien autrement ancienne, et, dans les œuvres à figures comme dans les arabesques, nous la voyons apparaître dès la fin du xve siècle ou les premières années du xvie. Malheureusement il est assez difficile de délimiter ses produits, car d'autres centres, Deruta et Caffaggiolo, ont créé des ouvrages analogues aux siens.

Caffagiolo, Cafaggiolo d'après les géographes, ou Chaffagiolo et Chafagizotto suivant l'orthographe des potiers, est un bourg de la Toscane, à 22 kil. N.-E. de Florence. Un château grand-ducal y fut bâti par Cosme le Grand, qui sans doute y appela bientôt des artistes de tous genres. Dans les majoliques primitives de ce centre, on remarque un jaune d'ocre très-foncé, presque rouge, et un bleu intense généralement mal appliqué et nuageux; des ornements grandioses, des entrelacs compliqués, des compositions empruntées à l'ancienne école de Modène et surtout à Nicoletto, balancent, aux yeux des connaisseurs, ce que le procédé a encore d'imparfait. Ainsi le beau plat n° 628, avec son bord brun rouge brodé d'entrelacs d'une finesse de cachemire et sa riche ornementation qui, à force d'élégance, cesse d'être singulière, est pour nous le type du genre. Le plat 621, orné d'une figure de femme jouant du violon, s'y rattache étroitement par les émaux et le style, et nous ne le croyons nullement de la fabrique de Ferrare, à laquelle il est attribué avec doute. Nous restituerions encore à Chaffagiolo le grand plat en camaïeu représentant la Vierge entre deux anges; sa bordure à compartiments nous rappelle, par le genre et les émaux, les pièces signées de cette usine.

Parmi les demi-majoliques qui nous paraissent originaires de Faenza, le plat n° 272, où l'on voit la résurrection du Christ, est l'un des plus remarquables. Comparé à l'*Ecce homo* du musée de Sèvres, exécuté en 1485 par Georges Andréoli, il montre un dessin plus primitif, des procédés moins sûrs, et dès lors une date antérieure. Quant au genre arabesque, il affecte de bonne heure une perfection et une science rares. *Amorini* perchés sur des candélabres à l'antique, et soutenant des ornements terminés en têtes de chimères; oiseaux fantastiques enlaçant leurs longs cols et laissant tomber leurs queues à rinceaux, qui vont s'enrouler autour de trophées : tout ce qu'une imagination riche et savante peut rêver couvre les plats et les *ballate* de cette fabrique, et même les carreaux de pavage et de revêtement qu'elle a produits dès les premières années du xvie siècle. Mais un genre qui lui est presque particulier, ou du moins dans lequel elle est sans rivale, c'est celui qui consiste à modeler des coupes minces diversement découpées en compartiments saillants,

chacun d'une couleur particulière, que relèvent des ornements vivement tranchés. Ce genre, dit à quartiers (*quartieri*), est souvent exécuté sur fond bleu (*berettino*), comme la pièce 430, dont le médaillon central porte la figure de Judith ; au pourtour sont des arabesques d'une charmante exécution. Plus tard, les quartiers ont été imités à Castel-Durante.

La fabrique dont le nom vient de se trouver sous notre plume eut une grande importance, surtout, selon Passeri, au moment où Guidobaldo II fixa sa résidence dans ce lieu. C'est particulièrement vers le milieu du XVI[e] siècle que l'art y florissait; le plat n° 139 daté de 1525, et représentant l'enlèvement de Ganymède, se rapproche des habitudes et des procédés de la fabrique d'Urbino; la grande composition du Parnasse de Raphaël, de 1542, est déjà moins ferme de modelé et d'un ton plus pâle. Enfin, quand nous arrivons aux compositions attribuées à Georges Pichi, le dessin s'affaiblit encore et les tons ocracés dominent au point de former une gamme jaune désagréable.

Le même ton rouille, employé en camaïeu sur un fond bleu très-vif, se retrouve dans beaucoup de pièces à trophées et sert à les faire distinguer des ouvrages analogues des autres fabriques. Mais où brille Castel-Durante, c'est dans la composition des vases d'apparat à reliefs colorés, des vases de pharmacie et des *fruttiere*. Trois pièces, d'une remarquable *spezieria*, figurent sous les numéros 339, 591 et 592 ; au milieu d'un paysage grandement indiqué, une reine, coiffée de la couronne radiée, siége sur un trône près duquel se tiennent deux génies. Le soubassement porte le nom de la préparation renfermée dans le vase, et, par une singularité assez remarquable, l'un de ceux entrés dans la collection indique la A. D. NENVFARI prescrite par la règle dans les établissements conventuels, pour apaiser les tempêtes des sens. Ces pièces, la grande bouteille à reliefs n° 624, la vasque aux pampres symboliques, sortent certainement d'un atelier (*bottega*) qui n'a rien de commun avec celui dont nous mentionnions plus haut les teintes rouilles, le bleu vif et l'émail lustré. Celui-ci paraît même remonter à une époque ancienne; les deux cornets n[os] 606 et 607, datés de 1541, en montrent sans doute les commencements ; malgré leurs portraits peints sur fond jaune, à la manière de Gubbio, nous leur eussions attribué une origine plus récente sans le cartouche portant le nom de la fabrique et le chronogramme. Passeri ne nous laisse point ignorer, d'ailleurs, qu'un grand nombre d'établissements florissaient sous le duc François-Marie II, et que la faïence émaillée se faisait encore à Urbania en 1722.

La collection possède une pièce intéressante qui indique une époque

intermédiaire entre l'art réel et la fabrication marchande ; c'est une petite coupe où l'on voit Flore ou le Printemps sur un char traîné par des agneaux et entouré d'Amours. Le dessin n'est pas très-châtié ; les chairs, dans lesquelles domine un travail de hachures en jaune d'ocre, sont peu modelées, ainsi que les draperies ; mais l'ensemble a encore une certaine grandeur. Sous la pièce on lit : *Hipollito' Rombaldotti pinse in Urbania.* Ceci est d'une importance particulière et donne une date approximative. Castel-Durante, bourgade groupée autour d'un château réédifié sous le pontificat de Martin IV, fut élevée au rang de cité par le pape Urbain VIII ; pour consacrer le souvenir de cet événement, on décida, en 1651, que l'ancien nom de Durante serait changé en celui d'Urbania. La coupe de Rombaldotti a donc été faite dans la dernière moitié du XVII[e] siècle et avant qu'on se livrât exclusivement à la facture des pièces communes (*alla dozzina*) et des copies de l'art chinois.

En parlant des poteries à émaux chatoyants, nous avons signalé les caractères de celles qu'on peut attribuer à Deruta ; mais cette importante usine a fait aussi des demi-majoliques à couleurs diverses et des peintures à sujets composés. Le plat si singulier, à échiquier, à rosaces et ornements imitant la marqueterie, nous paraît se rattacher à cette fabrique, ainsi que bon nombre de bassins à portraits avec écailles fines et rinceaux arabesques, que certains détails de faire distinguent seuls des pièces de Pesaro. Quant aux sujets, l'un des plus importants, exécuté en 1545 et signé par son auteur *Il Frate*, est l'enlèvement d'Isabelle par Rodomont. Si, dans cette pièce, le peintre cloîtré s'est inspiré des vers de l'Arioste, il a négligé la poésie de l'art ; nous n'y trouvons ni la pureté des lignes, ni l'entente des grandes scènes, ni la subordination des couleurs. L'ensemble est cru, sans perspective aérienne et au-dessous de ce qui s'exécutait à la même époque dans les autres usines. Un plat plus grand et peint dans le même genre, en 1554, représente un triomphe romain ; le cortége s'avance sur une route tournante qui va pénétrer, vers l'arrière-plan, sous un arc triomphal. La frise de ce monument porte en lettres capitales : ANTONIO LAFRERI R. Ce nom est celui d'un Français établi à Rome de 1550 à 1575, et qui est devenu célèbre comme éditeur de gravures. Plusieurs des planches de Marc-Antoine, d'abord marquées à l'*excudit* de Salamanca, ont porté plus tard : *Antonius Lafreri Romæ.* On lit sur certaines autres : *Ant. Lafrerius Sequanus R.* Plusieurs des compositions signées par Lafreri semblent dues à son burin ; telle est la planche représentant le Christ au jardin des Oliviers, dont le dessin rappelle exactement le plat que nous décrivons. Il est donc probable que dans sa vie d'artiste, si modeste qu'elle soit, le grand éditeur aura voulu

s'essayer sur le vernis des faïences, et que nous avons sous les yeux le résultat de ce caprice.

Des vases à reflets nacrés, du genre de celui gravé plus haut, à ces œuvres sans style, flasques de dessin et pauvres de couleur, il y a tout un abîme; pourtant, la décadence a été plus loin encore, si nous en jugeons par le plat n° 348, ou par un autre, daté de 1676, et représentant saint Pierre marchant sur les eaux. Ici l'art est absent; une terraille ainsi décorée n'a plus d'autre destination que les plus vulgaires usages domestiques.

Il ne faudrait pas croire pourtant que les peintres en majolique aient disparu complétement avec le XVIe siècle, et qu'il n'y ait pas eu lutte sérieuse entre la mode ancienne des crédences historiées et l'introduction des porcelaines orientales et européennes.

Venise, dont les fabriques remontent à 1545, produisit, même au XVIIe siècle, des ouvrages estimables. La belle coquille décorée d'un Neptune voguant sur les flots (514), le plat n° 3, et les vases élégants de galbe enrichis d'anses composées de figures anguipèdes, montrent ce que pouvaient encore des hommes soutenus par la conscience de leur force et l'amour du pays. On ne peut guère reprocher aux pièces de Venise qu'une mollesse de dessin commune alors à toutes les écoles, et le défaut de fraîcheur et d'éclat dans les émaux décorants, où dominent le bleu pâle et le manganèse violacé.

La même défaillance atteint une fabrique plus importante encore, celle de Castelli, près Naples; mais ici du moins les artistes rachètent le défaut de vigueur et de style par une richesse décorative due à l'emploi presque excessif de l'or. L'application de ce brillant métal sur les poteries avait été essayé dès 1567, à Pesaro, par un certain Giacomo Lanfranco, privilégié par Guid' Ubaldo II; Francesco Saverio Grue en retrouva le secret à Castelli et le transmit à ses fils, à ses frères et à ses élèves, qui surent maintenir la fabrication en honneur jusqu'aux temps les plus rapprochés. Les grands plats n°s 614 et 609 sont d'un effet assez heureux, lorsqu'on les observe à distance. On connaît le genre à figures et à paysages plus particulièrement pratiqué par Francesco Antonio Grue, Il Fuina et Bernardo Gentile; la coupe n° 22 et le plat n° 123 le représentent dans sa forme la plus ordinaire; le fond est occupé par des paysans et des animaux qui traversent un gué. Autour de ce tableau de genre circule une frise de plantes marines et de coquilles, rappelant les compositions si fréquentes dans les premières porcelaines de Capo du Monte.

Une fabrique voisine de Venise, et dont les ouvrages ont pourtant une

étroite analogie avec certaines pièces de Castelli, est celle de Bassano. Antérieure à la première, puisque Simone Marinoni la fonda vers 1540, elle a pris bientôt le même style lâché, les mêmes couleurs affaiblies. Est-ce le fait des Terchi, peintres romains amenant avec eux les traditions de la décadence? La collection nous permet d'étudier un plateau représentant Loth et ses filles qui s'éloignent de la ville de Sodome; c'est l'un des ouvrages les plus intéressants de la fabrique. En effet, les figures d'assez grande dimension sont passablement peintes, probablement d'après un carton flamand, et le nom de l'artiste, *Antonio Terchi*, est nouveau dans la liste des décorateurs céramistes. Nous attribuons aussi à l'usine de Bassano le grand plat nº 613 où, dans un paysage, est si singulièrement placé le sujet connu sous le nom de la Charité romaine; l'élongation des figures, une certaine recherche de style semblent nous reporter aux dernières années du XVIᵉ siècle, et les initiales TM, tracées en bleu sous le marli, nous feraient croire que l'ouvrage est de la main d'un membre de la famille Marinoni, si le peintre Simone a eu des frères ou des fils.

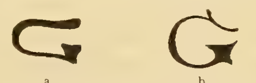
Quant à Bartolomeo Terchi, la seule pièce signée de lui dans la collection est une grande plaque à personnages montrant le frappement du rocher; mais cette plaque n'est point sortie de l'atelier de Bassano; elle a été faite à San Quirico, ainsi que l'énonce une inscription placée au-dessous de la signature du peintre. Érigée dans les premières années du XVIIIᵉ siècle sous la protection du cardinal Chigi, cette fabrique essaya vainement de faire revivre les majoliques primitives. Il eût fallu des hommes plus fortement trempés que les Terchi pour seconder cette entreprise.

D'autres fabriques peu ou point connues, des marques nouvelles, des noms introduits avec doute par les historiens de l'art, des œuvres exceptionnelles dont il faudra sans doute renoncer à chercher les auteurs, ajoutent encore à l'intérêt de la collection Campana.

Voici d'abord Forli, que Passeri citait seulement d'après le manuscrit de Piccol' Passo, et dont on signale si peu de produits. Ici nous rencontrons deux spécimens importants : l'un, nº 555, représente le Massacre des Innocents d'après Baccio Bandinelli; sur un berettino assez vif s'enlèvent les figures, d'un dessin timide et dénué de science; pourtant, l'ensemble ne manque pas d'une certaine grandeur et conserve le sentiment général du maître; exécutée en 1542, cette peinture semblerait plutôt appartenir aux premières années du XVIᵉ siècle. Le second plat, plus petit et sans date, est sur marzacotto et modelé en couleurs assez fraîches; le dessin, passablement correct, manque peut-être d'accent,

surtout pour une scène aussi émouvante. En effet, Crassus, prisonnier des Parthes, est lié sur un siége et entouré de ses persécuteurs, qui lui versent de l'or fondu dans la bouche ; une inscription : *Aurum sitis, aurum bibe*, explique la dérision de ce supplice barbare. Sous la pièce, les mots FATA IN FORLI sont encadrés dans un médaillon arabesque ; une bordure courante à fleurs bleues enrichit le pourtour.

Une autre fabrique, qu'on pourrait croire issue de celles de Gubbio et de Faenza, est représentée par deux ouvrages identiques par les émaux : l'un montre Hercule étouffant Antée. Le dessin, d'époque ancienne, est hardi et rapidement jeté ; il est circonscrit en jaune brun ; la couleur dominante dans le travail est un bleu vif que rehaussent des teintes d'ocre foncée et du vert pâle. Un cartouche appliqué sur un arbre porte l'indication du sujet : ERCVLE ANTEO ; l'émail, peu chargé d'étain, est craquelé partout ; sous la pièce est la lettre G ([a]). L'autre plat, ainsi expliqué par un cartouche placé au bord inférieur : TESORO PRESTATO AL RE SALOMO DALI MACABEI, est entièrement couvert d'une scène animée : le roi sur son trône, entouré de personnages richement vêtus, voit déposer à ses pieds des vases d'or et répandre les sicles amassés par la célèbre tribu d'Israël. Ici le dessin est plus grossier, incorrect, et les teintes ont une certaine vivacité parce qu'elles ressortent sur un émail plus parfait ; c'est aussi un G ([b]) qui signe ce plat.



a b

Parmi les majoliques, antérieures certainement au perfectionnement de l'art, nous trouvons un petit plat peint en couleurs polychromes assez crues et fort inhabilement dessiné ; malgré cette infériorité, l'ouvrage nous intéresse ; il porte en dessous : S. FRANCESCA. Or, ce n'est point l'indication d'un sujet, puisqu'à l'avers Jésus crucifié souffre sa Passion entre la Vierge et saint Jean ; on pourrait donc y soupçonner la signature d'une femme.

Une pièce à portrait, du genre arabesque pratiqué par George Andréoli, mais d'un mérite inférieur, est signée



Une autre, assez bien dessinée et avec cette légende : ANTOINA BELLA FIORE DE QVESTATE, est marquée du chiffre ci-contre.

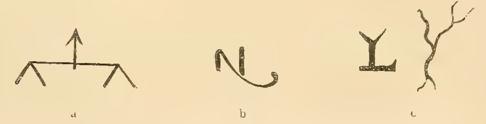
Les majoliques à reflets sont riches aussi en indications nouvelles ; une plaque, ou mieux une brique assez grande, reproduit en demi-relief

l'ouvrage de Donatello, actuellement en Russie, et représentant la Vierge et l'enfant Jésus. Pour aider au modelé des figures, les traits sont rehaussés de touches bleues adroitement posées, qui animent l'expression et le regard; les draperies ont reçu des teintes d'or et de rubis, mêlées et quelque peu affaiblies, qui enrichissent le bas-relief sans lui nuire. Derrière on lit : PERESTINVS 1536; la date est répétée en outre sur la moulure supérieure de l'encadrement. Les œuvres de Perestino ou Prestino sont restées jusqu'ici douteuses pour quelques critiques, et l'on s'est demandé s'il ne fallait pas les attribuer à maestro Cencio qui, à son titre de maître, se serait contenté d'ajouter l'expression de sa rapidité manuelle, de sa prestesse. Nous croyons fermement à l'existence de Perestino, et nous pensons, au caractère de son vernis et de ses couleurs, qu'il a dû être l'un des artistes de Nocera.

Un bas-relief analogue par le sujet, mais où domine le jaune nacré relevé de touches bleues, est inscrit à sa base des signes · S · M°. P., dans lesquels on pourrait peut-être retrouver la marque de Perestino.

Quel était l'artiste inconnu qui, en 1536, au moment où Francesco Xanto était dans toute la vigueur de son talent, osait employer les mêmes émaux à la représentation misérable d'une scène mal comprise et plus mal exécutée, Hercule vainqueur de Cerbère? L'éclat d'un rouge rubis, incroyable par sa vigueur, de touches dorées vives comme la topaze, ne saurait racheter ici la lourdeur et l'incorrection du dessin, la barbarie du modelé ; le seul intérêt de cette pièce est dans sa marque (a), sorte de toit surmonté d'un épi ou d'un clocheton, indiquant un lieu important, forteresse, château ou monastère.

Quatre ans plus tôt, en 1532, un artiste d'Urbino employait les couleurs à reflets pour peindre la fable de Diane et Actéon, si souvent reproduite sur les majoliques. Sa signature (b) diffère trop du chiffre de Nocera pour que nous ne la signalions pas tout particulièrement. A la même fabrique est attribuée une pièce marquée d'un L fourchu suivi d'une sorte d'arbre dénudé (c).



a b c

Quant à Pesaro, si les œuvres dorées ont commencé sa réputation, les peintures polychromes en fine majolique l'ont honorablement soutenue. Parmi les pièces sorties de ce centre, nous remarquons le plat n° 171, de 1541, et surtout le sujet de l'*Ecce homo*, sous lequel figure une

croix ([a]) peinte en jaune. Est-ce une armoirie, celle des Machiavelli, par exemple? Est-ce une marque d'artiste ou de possession?

Les auteurs ont attribué tantôt à Pesaro[1], tantôt à Faenza[2], le signe ([b]) que nous trouvons sur un plat à fond de berettino avec arabesques en jaune pâle mêlées d'entrelacs presque rouges, et quelques touches blanches et bleues. Une pièce, avec le sujet souvent répété de la vestale Tucia portant de l'eau dans un crible, semble nous fournir une variante de cette marque; c'est l'X ou la croix sans entourage, avec deux points ([c]).

Il faut certainement citer, parmi les signatures intéressantes et nouvelles, le chiffre ([d]) que nous trouvons dissimulé dans la peinture d'un beau plat représentant une fête en l'honneur de Neptune. Correct de dessin, élégant de style, ce spécimen est rehaussé encore par un blason partie aux armes des Sforce et des Farnèse.



a b c d

Les époques récentes se montrent aussi riches en pièces instructives; sous le n° 2, nous trouvons un grand plat à fond blanc décoré d'une bordure bleue du genre *porcellana*; au fond, en couleurs pâles, est Roger délivrant Angélique, et, au revers, un grand soleil radié en bleu occupe tout le bassin. Un autre plat, entièrement couvert du sujet de la Résurrection, exécuté en camaïeu bleu, porte cette inscription : FEDERIGO ROI. 1628.

On voit quelle suite de documents la collection Napoléon III apporte à l'histoire des faïences émaillées; les fabriques connues y sont représentées par des œuvres de premier ordre, les signatures d'artistes célèbres y abondent, et beaucoup de marques nouvelles promettent aux investigateurs des découvertes importantes. Il n'est plus possible aujourd'hui de se contenter de désignations empiriques ressortant de l'examen superficiel des pièces; c'est en comparant le faire des artistes et jusqu'aux écritures des légendes qu'ils traçaient sous leurs œuvres, c'est en tenant compte de leur exactitude à reproduire le modèle placé sous leurs yeux, qu'on peut arriver à délimiter la part de chacun. Lorsqu'on rencontre des pièces anonymes d'un style à part, les difficultés s'accroissent sans doute, mais elles ne doivent pas décourager le critique laborieux. Voici un plat représentant la délivrance des âmes du purgatoire; son aspect est certainement insolite. Les nus, bien dessinés, modelés avec soin, conservent toutefois une teinte froide et argentine peu commune dans les majoliques;

1. Alex. Brongniart, Bohn. — 2. Marryat.

les rochers et les terrains sont au contraire d'une vigueur poussée à l'extrême, qui contraste d'autant plus avec les chairs. On peut pourtant retrouver certaine analogie d'émaux entre cet ouvrage et de rares pièces attribuées à Urbino.

La Cène, d'après Raphaël, qui couvre le beau plat n° 534, est difficile à déterminer parce qu'elle est tracée sur un berettino qui enlève une grande partie du caractère de la peinture ; mais la perfection du dessin, la belle expression des têtes, la fermeté du modelé, ne permettent de retrouver son auteur que parmi les majolistes de premier ordre.

Quant aux centres, les délimiter exactement c'est chose presque impossible, de l'aveu des plus grands connaisseurs; chaque fabrique a donné naissance à des ateliers secondaires, parfois inconnus; les potiers et les peintres ont voyagé d'un lieu dans un autre et travaillé souvent pour les différents princes de l'Italie. Les secrets se sont ainsi répandus de proche en proche, et les usines ont perdu tout caractère de distinction technique. Pourrait-on espérer quelque secours des nombreux écussons peints sur les pièces? Peut-être; mais encore ici faudrait-il faire preuve d'une excessive prudence. Le prince qui commandait un service à ses armes pouvait ne pas s'adresser toujours à la fabrique la plus voisine; le caprice, le désir de la nouveauté devaient le porter même à rechercher les ouvrages des usines éloignées ou des artistes en renom, dans quelque lieu qu'ils fussent. Parfois, d'ailleurs, les armoiries sont celles du donateur et non du destinataire ; tel est le blason placé sous le plat n° 188, et qu'on retrouve à Sèvres et dans d'autres collections où se sont dispersées les pièces de cette crédence.

Quoi qu'il en soit, sous ce rapport comme à tous les autres points de vue, la collection Campana apporte aux études futures un secours manifeste. Certes, dans le brillant ensemble que forme le musée Napoléon III, les majoliques italiennes n'étaient pas le point le plus attractif pour la curiosité de la foule. Il faut avoir pratiqué déjà les études historiques et sondé les arcanes de la technologie pour apprécier complétement des œuvres d'un autre âge dont les plus solides qualités découlent d'une filiation plus ou moins directe des grands maîtres de l'art. Mais lorsque le temps aura permis de tout décrire, de tout expliquer au public, avide, quoi qu'on dise, de connaissances variées, lorsqu'une classification méthodique aura groupé ces spécimens nombreux en les faisant valoir l'un par l'autre, force sera bien de reconnaître que l'acquisition de cette série particulière dote le pays de richesses toutes nouvelles.

ALBERT JACQUEMART.

LES ARTS INDUSTRIELS

A L'EXPOSITION DE LONDRES



« Messieurs, disait dernièrement lord Granville aux exposants français, qui l'avaient invité au banquet offert par eux à S. A. I. le prince Napoléon, messieurs, j'espère que vous voudrez bien pardonner aux industriels anglais d'avoir profité des leçons que vous leur avez données aux expositions de 1851 et de 1855. » L'industrie anglaise, en effet, a fait d'immenses progrès depuis dix ans, comme le lord commissaire de l'exposition internationale le constatait avec un légitime orgueil, et ces progrès doivent donner à réfléchir à tous ceux d'entre nous que n'aveuglent point les succès de l'heure présente et qui songent à l'avenir.

Nous savons bien quelles sont les prétentions des exposants français, et surtout parisiens, les seuls, à peu près, qu'intéressent les industries de luxe. « Les progrès que l'on constate en Angleterre, disent-ils, sont plus apparents que réels. On les obtient parce qu'on emploie nos dessinateurs, nos modeleurs et nos ouvriers. Parfois même, on nous oppose nos propres produits. Mais nous avons pour nous le goût, pour nos agents l'habileté et la pratique; aussi, nous n'avons rien à craindre. »

Dans ces dires, il y a une part de vérité, mais non la vérité tout

entière. Eût-on raison aujourd'hui, qu'au train où nous semblent aller les choses, on aurait tort demain. Pour tout dire, l'Angleterre marche à grands pas dans la voie du progrès, et, usant de cette force de volonté qu'on lui sait, elle nous laisse prévoir le jour où elle sera notre rivale dans le domaine de l'art industriel, comme elle l'est dans celui de l'industrie pure. Pourvu qu'elle n'aille pas au delà !

Elle nous semble être aujourd'hui à notre égard dans la position où nous nous trouvions, par rapport à l'Italie, à l'aurore de la Renaissance. Barbares! disaient les Italiens, en parlant des Français qui marchaient à la suite de Charles VIII et de Louis XII. Mais ces barbares, après avoir quelque peu détruit autour d'eux, ont fini par appeler dans leur pays les artistes et les ouvriers de l'Italie, et par y transporter les chefs-d'œuvre auxquels ils s'étaient enfin laissé prendre. Ces barbares sont devenus les maîtres, auxquels leurs initiateurs ont fini par demander des leçons. Et les leçons durent encore.

Hommes sans goût! nous contentons-nous de dire en parlant des Anglais. Mais ces hommes sans goût empruntent celui des gens qui passent pour le posséder, et, à force de pratiquer les belles choses, nous avons bien peur qu'ils ne finissent par l'acquérir, de telle sorte que l'on soit un jour forcé de parler d'eux avec trop d'égards. Voyons d'abord le point où ils sont arrivés, puis nous étudierons les institutions à l'aide desquelles ils prétendent marcher plus avant.

Après avoir examiné et comparé les arts industriels de la France et de l'Angleterre, tels qu'ils se présentent à l'exposition, — car c'est entre ces deux peuples que la lutte existe surtout; — après avoir cherché en quoi ils se rapprochent ou s'éloignent de ce que peuvent nous offrir les autres pays, qui progressent aussi, et qu'il ne faut point négliger; après avoir indiqué quels exemples nous pourrons trouver chez ces derniers, nous n'aurons accompli que la moitié de notre tâche. Il nous restera à parler du musée de South-Kensington, et de l'ensemble des institutions qui se groupent autour de lui.

Lorsque nous aurons développé la magnifique organisation de cet établissement, nous espérons que plus d'un pensera que tout n'est pas pour le mieux chez le plus spirituellement routinier de tous les peuples, qu'il y a quelque chose à faire, et qu'il est grand temps de pousser le cri : *Caveant consules!*

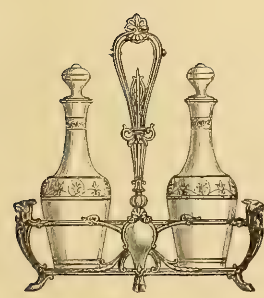
D'autres viendront et sont déjà venus, qui nous diront par quels moyens il faut transformer ce qui existe déjà, afin d'utiliser toutes les forces vives que l'on a sous la main pour améliorer le goût de ceux qui, par état, pratiquent les arts industriels, et de ceux surtout qui, par

position, en consomment les produits. Lorsque les gens qui croient avoir le sentiment des belles choses, parce qu'ils possèdent l'argent nécessaire pour les acquérir, seront familiarisés avec les conditions du beau, soyez persuadés qu'on ne verra plus, comme aujourd'hui, de ces œuvres monstrueuses qu'on veut nous forcer d'admirer. On aura un moindre culte pour le tour de force, le paraître et le bon marché, ces trois écueils de l'industrie française.

Nous aurons assez d'occasions de traiter ces questions pour ne point les aborder ici; mais nous en avons déjà dit assez pour que l'on pressente que nous ne professons point une aveugle admiration pour les produits de notre industrie d'art, et que nous tâcherons, dans la mesure de nos lumières, de rendre justice aux efforts de nos concurrents.

Il y a des voyageurs qui sont allés à Londres sans sortir de France pour ainsi dire. Pour nous, nous en sommes sortis le plus qu'il nous a été possible, et si nous péchons par omission, c'est que le spectacle était si vaste, qu'il était bien difficile de n'en point oublier quelque partie.

L'ORFÉVRERIE



Certes, l'art est indépendant de la matière qu'il façonne, et une terre cuite, modelée par Phidias, serait aussi précieuse pour nous que la statue chryséléphantine qu'il cisela en l'honneur de Minerve. Cependant il y a dans la qualité, et même dans le prix de la matière, dans les conditions et les difficultés du travail, des vertus secrètes qui vous attirent malgré vous vers les œuvres formées de métaux précieux. Leur gloire est souvent éphémère, et le creuset en fait justice; mais, quand elles ont vaincu la destinée, elles acquièrent un nouveau prix. On doit supposer que les artistes les plus habiles ont appliqué tous leurs soins à façonner ces ouvrages avec l'or ou l'argent, et que ces derniers sont la plus haute expression de l'art à l'époque où ils furent faits. De là l'importance de l'orfévrerie et de la bijouterie dans l'histoire des arts, et de là aussi la place que nous leur donnons dans cette étude. D'ailleurs, tous les peuples possèdent des orfévres et des

joailliers, et les éléments de comparaison sont plus nombreux dans cette branche des industries somptuaires que dans aucune autre.

Ici, la supériorité appartient sans conteste à la France, mais il y a chez les autres peuples, en Angleterre surtout, des transformations et des progrès qu'il est nécessaire de signaler.

Le centre de la fabrication française est Paris, et de toutes les fabriques de Paris, la plus importante par les ressources dont elle peut disposer et par le bon emploi qu'elle fait de ces ressources est celle de MM. Ch. Christofle et Cie.

Le meilleur emplacement de l'exposition, le plus central et le plus grand, lui a été donné; mais cet emplacement, eu égard à l'exiguïté des autres, nous a semblé disproportionné, malgré les mérites des objets exposés. La pièce du milieu du surtout exécuté pour les fêtes de la ville de Paris occupe la place d'honneur. Sur un grand plateau en glace dont l'encadrement, formé d'une riche moulure surmontée d'une frise, est interrompu par quatre candélabres, vogue le navire de la ville de Paris. Le Progrès, une torche à la main, est assis à la proue; la Prudence tient le gouvernail. La Science, l'Art, l'Industrie et le Commerce se dressent sur le pont et portent la Ville assise sur un pavois. Des tritons domptant des chevaux marins précèdent, suivent et accompagnent le navire symbolique. Voilà certes une plaisante invention de figurer la ville méditerranée, qui est la capitale de la France, par tout cet appareil marin, cela parce que la nef des marchands de l'eau qui occupaient jadis la Cité est devenue le signe héraldique de la ville de Paris. La composition de cette pièce, due à M. V. Baltard, directeur des travaux d'art de la Ville, ne nous semble pas supérieure à l'idée qui l'a fait concevoir; ces grosses figures massives, en équilibre sur le vacillant esquif, seraient beaucoup mieux en bas-relief qu'en ronde bosse, et forment une masse fort lourde, malgré les festons qui l'enguirlandent, et sans proportion avec les groupes marins qui sont distribués sur le clair cristal du plateau. Rien ne se tient, et tout vogue un peu à l'aventure. Bref, c'est une œuvre excellente dans toutes ses parties, mais sans cohésion et fort peu décorative. La statuaire a été modelée par des artistes d'un très-grand talent: par MM. Diébolt, Maillet, Gumery, Thomas, Mathurin Moreau, Rouillard et Capy. Ces messieurs ont fait chacun dans leur atelier des figures très-correctes, fort raisonnables, où un professeur ne trouverait sans doute rien à redire; mais la direction souveraine a fait défaut, et l'on voit trop qu'aucun de ceux qui ont présidé à l'élaboration de cette pièce n'est assez familier avec la décoration pour en avoir fait un tout homogène, ample dans ses formes, et harmonieux dans l'agencement de ses groupes.

Si nous passons maintenant à l'exécution, nous n'hésitons pas à reconnaître que celle-ci est supérieure à la conception. Toutes ces figures exécutées soit au repoussé, soit par la galvanoplastie, sont ciselées avec



ORFÉVRERIE DE MM. CH. CHRISTOFLE ET CIE

un grand talent. Il en est de même de l'ornementation due à M. A. Madroux. Les ors de couleurs diverses accusent les chairs, les draperies, les fonds et les ornements. Peut-être le demi-mat dont on a revêtu

presque toute la pièce, pour mieux accentuer son modelé, donne-t-il à celle-ci un aspect un peu triste sous la lumière du jour. L'éclat des bougies réveille, dit-on, l'éclat de l'or en s'accrochant aux mille détails de l'œuvre, et en s'y réfléchissant en faisceaux lumineux.

Le surtout dessiné par M. Rossigneux pour la maison antique de S. A. I. le prince Napoléon est bien « antique, » à notre avis. Ce candélabre, formé d'un pilastre carré en argent, où s'emmanchent des volutes portant des lampes, pourrait être monté en maçonnerie : tous ces autels et toutes ces statues mises au point orneraient fort bien une place publique. Allons donc! l'antiquité était plus gaie que cela, et montrait plus de fantaisie. Elle savait rire, et rire avec grâce; nous en avons pour preuve toutes les terres cuites, tous ces rhytons, tous ces ustensiles en bronze qui semblent une révélation depuis qu'on les voit dans l'ancienne collection Campana, et auxquels on ne songeait guère, quoique leurs similaires soient depuis longtemps au Louvre. M. Barre, cependant, a su avec bonheur s'inspirer de quelques-unes des admirables terres cuites que l'on y voit pour modeler les Muses aux corps d'ivoire et aux vêtements d'argent qui décorent le surtout de S. A. I. le prince Napoléon.

Quelques teintes rosées donnent le ton de la chair à l'ivoire de ces statuettes qu'elles dissimulent, étant employées avec trop peu de discrétion, à notre avis. Dans la figure de la Tragédie, seule, l'on sent que le poli de cette belle matière transperce la couleur, et revient à la surface qu'il agathise.

A ces pièces ambitieuses, que M. Ch. Christofle n'est pas maître de disposer à son gré, nous osons préférer celles qui, destinées à satisfaire à des besoins plus journaliers, lui appartiennent en propre. Il y a là de quoi contenter les désirs du luxe le plus exigeant, à côté de pièces dont l'élégance des formes est le mérite principal. Nous ne voudrions pas dire que tout y soit également à priser, et que l'on ne sacrifie point parfois au goût de ceux qui préfèrent la richesse à la forme. Mais cela possède du moins le grand mérite d'être de l'orfévrerie, c'est-à-dire quelque chose composé avec un métal précieux, résistant, ductile et brillant, et non de la sculpture et de l'architecture en argent. La coupe des concours régionaux; un service de dessert, dû à M. Dieterle, un des dessinateurs industriels de notre époque qui montrent le plus d'ampleur dans leurs compositions; des vasques à fleurs en cristal monté; des services à thé inspirés des styles orientaux ou de notre XVIIIe siècle, forment une série de modèles d'un art élégant et judicieux qu'on ne saurait trop encourager. La représentation de plusieurs des pièces de



ORFÉVRERIE DE TABLE DE MM. CH. CHRISTOFLE ET Cie

MM. Ch. Christofle et Cie, publiée ici, vaudra mieux, du reste, pour les faire connaître, que toutes nos descriptions.

Une certaine révolution s'est accomplie depuis quelques années dans l'orfévrerie de table. Après avoir suivi à l'aveugle le style rococo, dont on exagérait naturellement les défauts, on s'est pris tout à coup d'une belle passion pour la simplicité. Nous nous rappelons la surprise que causa l'apparition, derrière les vitrines des orfévres, de petites pièces de table d'une forme très-simple, moitié en cristal décoré d'une grecque gravée ou d'un filet, et moitié en argent. Il y avait là un indice et le principe d'une transformation qui s'accomplit peu à peu, et qui nous ramène insensiblement aux formes du Directoire et du Consulat. Là est l'écueil. De qui cette pièce émanait-elle? personne n'en sait rien. Un dessinateur industriel, M. Liénard, M. Riester, M. Ch. Neviller ou M. Rambert, — pour citer ceux qui s'appliquent surtout à l'orfévrerie, — ou tout autre, aura imaginé ce modèle; un fabricant l'aura essayé; la chose réussissant auprès du consommateur, chacun s'est empressé de travailler à l'envi, tournant autour de l'idée première, et la mode se trouva changée. C'était dans la destinée!

Ce fut une révolution plus grande que fit M. Duponchel, artiste, ancien directeur de l'Opéra et homme de goût, en s'associant avec Morel, il y a une vingtaine d'années, pour transformer l'orfévrerie. Ce que l'on fabriquait alors était monstrueux. Le fondu et l'estampage pour les figures, la molette pour les ornements; on ne connaissait pas autre chose. Et quelle sécheresse de formes sous le prétexte d'imitation de l'antique! L'orfévrerie de table était de la chaudronnerie faite en argent. La fréquentation de l'Angleterre, où l'argenterie a toujours été l'objet de tant de soins; l'introduction de quelques formes nouvelles et bien raisonnées; la nécessité, d'ailleurs, de suivre les transformations dont l'architecture et l'ameublement étaient l'objet, ont enfin introduit l'art dans cette branche importante de l'industrie. Avec l'art sont revenus les procédés anciens de la ciselure et du repoussé; puis la galvanoplastie, aidée des facilités plus grandes que des matières nouvelles offraient pour le moulage, a rendu possibles des choses que l'on n'eût jamais pu exécuter il y a trente ans.

M. Duponchel, resté seul à la tête de sa maison par suite du départ de Morel, qui avait transporté l'orfévrerie française en Angleterre où il est mort, continue la fabrication de luxe par laquelle il s'était tout d'abord fait connaître. Un service à thé de formes très-étudiées, commandé par M. Émile Péreire, et exécuté en argent avec ornements en ors diversement colorés, ciselés avec une grande perfection; un service en argent



COUPE DES CONCOURS RÉGIONAUX D'AGRICULTURE

Orfévrerie de MM. Christofle et Cie.

demi-mat, commandé par M. Lyne Stephen, esq., et exécuté dans le style de Bérain, sont autant des œuvres d'art que de l'orfévrerie. Nous citerons surtout une grande coupe et des candélabres, supportés par des groupes de Nymphes et de Tritons, d'hommes enlevant des femmes. Ces figures, d'une grande tournure, modelées par M. Klagmann, sont exécutées en argent repoussé et ciselées par M. Honoré d'un outil précis et large tout ensemble. Deux épées, l'une pour François II, l'autre pour le maréchal Bosquet, et une coupe en cristal de roche, montée en or émaillé dans le style de la Renaissance, complètent la remarquable exposition de M. Duponchel.

M. Wiese dirigea jadis la fabrication de Froment-Meurice qui, malgré les louanges hyperboliques des poëtes, n'était rien moins qu'un Cellini, mais bien un commerçant fort habile à mettre en œuvre le talent des autres, doublé d'un homme de goût, qui fit une révolution dans la joaillerie. Aujourd'hui, M. Wiese dirige pour son propre compte des ateliers d'où sont sorties des pièces fort remarquables. Nous citerons entre autres une pendule en argent, formée d'un Atlante, portant sur ses épaules un vase ovale décoré d'une frise, représentant en relief les travaux d'Hercule, et une jardinière ovale avec frises en relief. Ces morceaux, composés par M. Rossigneux dans un style néo-grec, qui ne manque ni de grâce ni de style, modelés par M. Liénard, ont été ciselés par M. Honoré. M. Wiese, en montrant la part que chacun de ses coopérateurs a prise dans la confection des pièces les plus remarquables de son exposition, nous révèle celle qui appartient à beaucoup de chefs d'industrie. Elle est assez restreinte, comme on voit, mais elle n'est point sans difficultés ni sans mérites. Il faut savoir choisir, diriger et mettre en œuvre. Au-dessous des « fabricants, » il y a ceux qui achètent les choses toutes faites et qui se bornent à faire valoir leurs capitaux d'une façon lucrative. Au-dessus il y a les exécutants; tels sont MM. Liénard frères.

Fatigués d'être toujours à la merci des autres, et de faire la réputation ainsi que la fortune de fabricants qui les exploitaient, les frères Fannière se sont enfin décidés à travailler pour leur propre compte. Ils conçoivent et exécutent eux-mêmes ce qu'ils ont conçu; pourvu que le métal soit malléable et puisse se modeler sous le marteau, peu leur importe son prix. Le fer leur convient aussi bien que l'or. Un bouclier et un fusil exposés dans la vitrine de M. Lepage-Moutier, ainsi qu'un bouclier inachevé qui fait partie de leur propre exposition, montrent à quel point ils sont maîtres du marteau, et avec quelle largeur et quelle précision ils attaquent avec le burin le fer qu'ils ont repoussé au préalable. Leur bou-



LÉDA

Figure en argent repoussé par MM. Fannière frères.

clier inachevé est même précieux dans cet état, parce qu'il laisse apercevoir toutes les phases et tous les progrès du travail.

Parmi leurs pièces d'orfévrerie destinées à composer un service complet, il faut noter une salière formée de deux coquilles, supportées par deux Tritons adossés que surmonte une figure de Neptune d'une tournure toute florentine; puis des pieds de coupes et des seaux à rafraîchir, de formes très-étudiées en même temps qu'élégantes.

La figure de *Léda*, qui se laisse caresser par le cygne avec une volupté si inconsciente, exécutée en argent repoussé par MM. Fannière, montre leurs qualités comme statuaires; mais c'est la pièce elle-même qui seule peut révéler leur talent comme ciseleurs.

M. Gueyton, qui s'est créé une spécialité dans l'orfévrerie galvanoplastique et fondue, a refait pour son propre compte la Minerve que M. Duponchel avait exécutée naguère pour M. le duc de Luynes. Laquelle des Minerves reproduites par la *Gazette des Beaux-Arts* celle-ci imite-t-elle? Nous n'en savons rien; mais en tout cas c'est une figure d'un grand style, un peu archaïque, et d'une belle exécution. Une épée en or repoussé destinée au maréchal Baraguey d'Hilliers, et quelques services de table assez ordinaires, avec des bijoux en argent fondu et émaillé, complètent l'exposition de M. A. Gueyton.

M. Rudolfi, qui se livre presque exclusivement à la fabrication de la bijouterie en argent, doit être classé parmi les orfévres pour quelques vases qui avaient déjà figuré à l'exposition de 1855. Notons surtout celui que M. Geoffroy Dechaulme a composé et modelé. Des feuilles de fougère à peine développées ornent de leurs vigoureux crochets le pied et les attaches des anses, tandis que les sept péchés capitaux sont symbolisés avec autant de bonheur que d'ingéniosité sur la frise qui enveloppe les flancs. Des coupes en lapis-lazuli, et des coffrets composés dans le style du XIII[e] siècle par M. Louis Steinheil, font entrer dans les habitudes modernes des motifs d'ornements et des formes que l'archéologie pourrait réclamer comme siennes, mais que leur composition raisonnée fait de tous les temps.

Quant aux émaux exposés par M. Rudolfi, nous les renvoyons à l'article où nous traiterons de cette branche importante des arts décoratifs.

Terminons cette longue revue de l'orfévrerie française en citant deux services, l'un de style grec, l'autre d'une époque un peu différente, du temps de Louis XV, exposés par M. Aucoc.

Aucun style, on le voit, ne caractérise l'industrie française, et la variété la plus grande règne dans les magasins de nos orfévres comme



COUPE DU PRINCE DE PRUSSE

Orfévrerie de MM. Garrard.

dans le goût du public. Dans le XVIII[e] siècle, l'époque de Louis XV est délaissée; celle de Louis XVI commence à passer de mode; quant à la Renaissance, qui a été généralement si mal comprise, on n'en veut plus. Nous ne voyons guère que l'époque de Louis XIV, où la décoration est si ample et si riche, et l'antiquité, qui exige tant de pureté dans les formes, qui jouissent d'une égale faveur aujourd'hui.

Quant à l'Angleterre, elle traverse une époque de crise et elle est tiraillée dans des directions contraires. Son orfévrerie de table, qui fut toujours traitée avec plus de soin que chez nous, et qui ne subit point les défaillances que nous avons signalées, est remarquable par l'ampleur des pièces et la pesanteur des formes, que relève quelque chose de puissant et d'aristocratique. La tradition des formes du XVII[e] siècle semble s'y être perpétuée, comme on peut le reconnaître dans l'exposition de M. Lambert, la plus anglaise, à cet égard, que nous ayons trouvée. Puis, à côté de cette orfévrerie d'usage, il y avait l'orfévrerie d'art, qui nous semble tout simplement le fruit de la plus singulière aberration qui soit.

On s'ingénia à modeler en argent des groupes disposés avec tout le sans-façon de la nature, et à réaliser en ronde bosse des tableaux de genre. Là se voyait l'infirmité de l'art anglais incapable de dépasser l'horizon familier qui s'étend autour de la « douce maison, » et de s'élever au style historique.

L'idéal du genre est une scène de sport : le hallali d'un renard branché dans la fourche d'un vieux chêne. Chasseurs en toque, en habit et en bottes à revers, piqueurs et chiens, sont là autour de l'arbre, où grimpe le plus leste de la bande. Ce souvenir de chasse doit être fort agréable à lord Forester qui l'a commandé à M. Hancock; mais c'est au point de vue de l'art une chose fort laide. Tous les orfévres anglais ne sont point coupables d'avoir exécuté de telles œuvres, mais aucun ne sut éviter de confondre deux choses aussi distinctes que la plate peinture, comme on disait jadis, et que la ronde bosse. Un sujet qui, grâce à la couleur et aux artifices dont use le peintre, forme un très-agréable tableau, peut, figuré en statuette, produire une œuvre mal groupée, sans lignes et sans caractère. Pour avoir méconnu cette distinction, les orfévres anglais se sont livrés aux plus extravagantes compositions. Ils ont cherché à s'affranchir, il est vrai, du costume européen moderne, en reproduisant le plus souvent des scènes orientales et asiatiques; mais ils ont toujours apporté dans les groupes qu'ils ont exécutés un certain sentiment pittoresque et réaliste que nous trouvons aussi éloigné que possible de l'art décoratif, tel que toutes les grandes époques l'ont compris.

Voulons-nous interdire à l'orfévrerie d'art la reproduction du costume

moderne, et la contraindre à ne vivre que de fables et d'allégories? A peu près. Cette interdiction, ce n'est pas nous qui la posons, mais bien notre affreux costume moderne. D'ailleurs, nous ne sommes pas assurés que l'antiquité n'ait fort simplifié celui de ses contemporains dans les œuvres qu'elle nous a laissées, et qu'elle n'ait rendu héroïques des modèles qui parfois ne l'étaient guère. Lorsqu'elle ne l'a pas fait, elle nous a transmis de précieux renseignements archéologiques, mais aussi des œuvres où ne brille pas toujours la suprême beauté : témoin la colonne Trajane et l'immense réunion de culottes courtes qui l'enveloppe de ses spirales.

Nous avons tous vu, à l'exposition universelle de 1855, la plupart des surtouts anglais que nous retrouvons à l'exposition internationale de Londres, leurs propriétaires les ayant prêtés pour la circonstance aux orfévres qui les avaient fabriqués. Chez M. Hancock, c'est le groupe de Gurth et de Wamba d'après le roman d'*Ivanhoë;* chez M. Garrard, ce sont des chevaux arabes s'abreuvant à une fontaine moresque, ce sont des scènes de chasses modernes ou du moyen âge, c'est un défilé d'artillerie indienne traînée par des éléphants. Chez MM. Hunt et Roskell, ce sont encore des scènes des Indes, exécutées avec toute la réalité d'un procès-verbal; chez M. Elkington lui-même, les pièces d'un surtout sont supportées sur les feuilles en éventail de palmiers à l'ombre desquels des Arabes ou des Indiens font le kief, et des animaux se reposent. Si de tels modèles doivent être réprouvés, les ouvriers, du moins, faisaient preuve d'une excessive habileté en les façonnant, repoussant et ciselant. Qu'on leur donnât des compositions plus dignes d'eux, et ils étaient tout prêts à exécuter. C'est ce que MM. Hunt et Roskell nous semblent avoir tenté les premiers.

Une coupe de Durand, donnée jadis comme prix par Mgr le duc d'Orléans à des courses de chevaux en Angleterre, et exposée comme œuvre d'art à Manchester en 1858, semble avoir fait entrer quelques doutes chez les orfévres anglais, ainsi que chez l'aristocratie dont ils servaient les goûts, sur l'excellence de la voie qu'ils suivaient. Aussi MM. Hunt et Roskell s'attachèrent-ils M. Ch. Wechte, qui resta de longues années en Angleterre. Le vase de *la Chute des Titans*, celui de *la Puissance de l'Amour* doivent avoir été repoussés et ciselés pendant ce séjour. Leur style élégant, la finesse de modelé des bas-reliefs à peine indiqués sur la panse du vase, opposés aux figures en ronde bosse des pieds, des anses et de l'amortissement; cette science de l'arrangement jointe à une imagination fertile, nous les connaissons pour les avoir étudiés sur le vase de *la Création* qui figurait au dernier Salon, et que nous avons revu à Londres dans

les galeries françaises de peinture et de sculpture. M. Ch. Wechte a laissé des élèves à Londres, et à leur tête il faut citer M. H. H. Armstead, qui a composé, modelé et ciselé un vase, des groupes et des candélabres offerts à l'acteur Ch. J. Kean par les admirateurs de son talent. La représentation de scènes tirées des drames de Shakspeare en est le motif prin-



BOUCLIER DE SIR JOHN PAKINGTON

Orfévrerie de MM. Hunt et Roskell.

cipal, et le style adopté par cette renaissance bâtarde qu'on appelle « l'Elizabethian style » de l'autre côté du détroit.

Le Bouclier d'Outram, commémoratif de la guerre des Indes; le bouclier de Shakspeare, Newton et Milton, en fer damasquiné avec bas-reliefs en argent oxydé, le bouclier offert par la ville de Worchester à sir

John Pakington, président des assises du comté, pièce que nous reproduisons, sont des œuvres qui témoignent du talent de M. Armstead ; talent tout anglais, et ne craignant pas de mêler les réalités modernes aux figures inspirées de l'antiquité.

Un bouclier à un président d'assises! Que voulez-vous? la mode est aux boucliers, et ce sont d'ailleurs les vertus et les scènes de la paix qui sont représentées sur celui-ci.

MM. Garrard ont exécuté pour la reine la coupe offerte par Sa Majesté à son petit-fils, le prince de Prusse, à l'occasion de son baptême. Cette pièce rappelle les formes générales de l'orfévrerie allemande du XVI[e] siècle. Au sommet, les anges baptisent l'enfant ; sur le pied, saint Georges combattant le dragon symbolise l'Angleterre en même temps que le triomphe de la vertu sur le vice. Les armes de la reine et de son époux, celles de Prusse, toutes deux avec leurs supports, sont appliquées sur la tige, au-dessus d'un puissant renflement qui sert de transition entre le pied et la coupe. Cette œuvre des plus élégantes montre dans quelle voie l'orfévrerie anglaise est entrée, et combien elle marche loin des anciens sentiers qu'elle aimait à suivre.

Cherchant partout les manifestations de ce retour à de meilleurs errements, nous trouvons dans l'exposition de M. Lambert un bouclier représentant la *Mort de la reine Boadice*, et la défaite de la peuplade bretonne des Iceni par les Romains, l'année 61 de l'ère chrétienne. Pour être vrai, nous devons avouer qu'il y a là d'excellentes intentions assez mal réalisées, et que M. T. Pairpoint, l'auteur de cette œuvre, est encore loin de MM. Fannière dont il semble suivre les traces.

Avec M. Elkington, nous entrons plus avant dans l'orfévrerie d'art appliquée aux besoins journaliers.

Les pièces d'élite que nous venons de citer sont, pour ainsi dire, des anomalies parmi les autres objets où nous les avons trouvées. Leur style est sans influence sur les formes de l'orfévrerie usuelle, et nous ne sommes point assuré que l'aristocratie anglaise ne regrette point les groupes pittoresques que lui fabriquaient naguère ses orfévres, et que ceux-ci étalent encore avec tant de complaisance. Chez M. Elkington, il n'en est pas de même. Il y a encore dans sa montre des spécimens d'anciennes erreurs, mais son culte pour l'antiquité et la Renaissance lui a fait bientôt comprendre dans quelle voie il fallait marcher. Après avoir appelé des artistes et des ouvriers français, à la tête desquels il faut placer M. Morel-Ladeuil, il commence à demander aux artistes anglais les modèles de sa fabrique. Ceux-ci ne débutent pas mal, et nous citerons un service de dessert de style grec, en argent réveillé

de quelques touches d'émail, et dû au goût distingué de M. Stanton. Nous y joindrons un autre service, moitié antique, moitié renaissance, où nous aurons à reprendre quelques défauts de proportion, comme de petits enfants accompagnés de très-gros oiseaux. Ce dernier a été dessiné par M. Jackson. D'autres pièces sont l'œuvre combinée de M. Willems pour la composition, et de M. Morel-Ladeuil pour l'exécution du repoussé et de la ciselure, tandis qu'à ce dernier seul appartient un guéridon en argent qui est la « master-piece » de l'exposition de M. Elkington.

Pour reconnaître la part afférente aux artistes anglais dans la composition des pièces d'orfévrerie que nous venons de citer, il nous a suffi de parcourir la galerie affectée aux dessins industriels, et là nous avons trouvé les projets de la plupart des boucliers, des coupes, des aiguières et des services exposés par MM. Hunt et Roskell, et par M. Elkington. MM. H. H. Armstead et Barret pour les premiers, MM. Stanton, Willems et Jackson pour le second, ne le cèdent en rien à nos dessinateurs industriels; et nous avons rarement vu des mines de plomb plus délicates et mieux dessinées que celles de M. Stanton. Ce sont de vrais chefs-d'œuvre.

Il convient de citer encore M. Hancock avant de terminer cette revue. Le *Vase de Shakspeare* en argent oxydé, composé dans le genre de ceux de M. Wechte; le *Vase de l'entrevue du Camp du drap d'Or*, de formes très-exagérées, surtout dans la ligne et dans l'attache de ses anses, procèdent de l'art français, qu'ils soient ou non fabriqués par nos nationaux.

Nous en avons dit et montré assez pour que l'on comprenne que l'heure n'est pas éloignée où l'orfévrerie anglaise, étudiant avec la persévérance qui caractérise la race anglo-saxonne les modèles et les formes que nous ont légués les époques antérieures, en jetant même un regard sur ce que l'on fait à Paris, nous le concédons volontiers, deviendra pour nous une rivale redoutable dans les choses de goût, rivale avec laquelle il nous faudra compter.

La Prusse, plus voisine de l'antiquité que de la Renaissance dans son orfévrerie de luxe, un peu lourde parfois et compliquée de formes, a exposé la table, le vase et les candélabres qui ont été offerts au prince de Prusse à l'occasion de son mariage. La galvanoplastie a été largement employée pour les reliefs de ces pièces, et surtout pour la frise, composée par M. Fischer, qui enceint le vase. Elle représente les ministres, les généraux et les savants, les étudiants et les corporations marchandes de la Prusse qui, vêtus à l'antique, font cortége au jeune prince. Cornélius, la palette en main, et Rauch, armé du maillet et du ciseau, figurent aisément Apelle et Phidias.

Le Danemark est trop honoré d'avoir produit Thorwalsden pour oser

voir autre chose que l'antique. Aussi ce sont les bronzes et les terres cuites qui ont servi de modèles aux aiguières, aux coupes et aux tasses qu'il expose. Des reliefs assez sèchement exécutés et de la gravure décorent cette orfévrerie, qui marque une tendance très-remarquable. Une pratique plus constante la fera sans doute sortir de la période de copie servile pour entrer dans celle de l'imitation libre.

En Russie, c'est le chaos et la tour de Babel de tous les styles. Le byzantin en très-mince proportion, le turc, le persan, la renaissance anglaise, et surtout le rococo y forment un assemblage où il est impossible de rien démêler d'original. C'est dans l'orfévrerie religieuse, ornée surabondamment d'émaux peints d'une fadeur désespérante, que nous signalerons cette absence de caractère. Dans l'orfévrerie usuelle, nous trouvons des imitations, faites en or et en argent, d'ustensiles en bois et en écorce de bouleau d'une réussite aussi complète que d'un art médiocre. Posséder les métaux précieux, et avoir pour idéal un seau d'écurie ou une tabatière de deux sous!

Puisque les Russes possèdent, dit-on, une si merveilleuse aptitude à s'assimiler les facultés des autres peuples, qu'ils se gardent bien de nous prendre cette manie du trompe-l'œil, qui est un des plus grands maux dont notre industrie soit affligée, comme nous n'aurons que trop d'occasions de le constater.

ALFRED DARCEL.



ÉCOLE DE VENISE

GIULIO CAMPAGNOLA

PEINTRE-GRAVEUR DU XVI[e] SIÈCLE

I

La famille de Giulio Campagnola était l'une des plus notables de Padoue, et son père, Girolamo Campagnola, homme considérable par son savoir, avait été revêtu de charges importantes par la république de Venise, alors maîtresse à Padoue. Auteur de plusieurs ouvrages[1], versé dans la littérature et la philosophie anciennes, Girolamo savait quel prix on doit attacher à la connaissance des chefs-d'œuvre de l'antiquité; aussi fit-il commencer à son fils, dès l'âge le plus tendre, en 1497, l'étude du grec. Les progrès de Giulio, en cette science comme en d'autres, furent si rapides, « qu'à peine âgé de treize ans, grâce à des habitudes austères et à une éducation bien dirigée, il devint un véritable modèle de talents et de vertus précoces. Il s'exprimait en latin et en grec, et il s'était rendu la lecture de l'hébreu si familière, qu'il semblait avoir sucé à la mamelle les principes de cette langue. » Mais Girolamo Campagnola n'aimait point seulement les lettres, il avait encore un grand goût pour les arts, qu'il avait étudiés sous le Squarcione. Les merveilles créées par les peintres ou les sculpteurs faisaient souvent l'objet de ses conversations avec Leonico Tomeo, célèbre philosophe et grand collectionneur.

1. On connaît, de Girolamo Campagnola, une traduction des Psaumes de David; une lettre à Cassandre Fedele, écrite en 1514; l'oraison funèbre du capitaine Barthélemy d'Aviano (1515), une dissertation sur les Juifs; quelques poésies, et deux volumes ayant pour titre : *De laude virginitatis; De proverbiis vulgaribus.*

Lorsqu'il songea à décrire les œuvres d'art possédées alors à Padoue, ce fut à cet ami qu'il dédia son ouvrage[1].

Giulio devait accompagner son père chez Leonico Tomeo, et peut-être son amour pour les arts prit-il naissance pendant ces longues visites qui lui donnaient occasion d'admirer les marbres, les médailles, les vases et les camées antiques rassemblés par cet amateur. Son père ne le destinait point à la peinture. « Ce fut tout seul, en prenant pour guide la nature plutôt que l'art, qu'il apprit à jouer du luth et à s'accompagner en chantant, à composer des vers et à les écrire, à peindre et à sculpter des statues et des bas-reliefs. » Ses succès en peinture furent tels et si spontanés que Matteo Bosso, écrivant à Hector Théophanes, ne craint point de dire de Giulio encore jeune, « qu'il pouvait rivaliser avec les plus grands maîtres, et qu'il n'y avait point de tableau si parfait de Mantegna ou de Bellini qu'il ne pût reproduire fidèlement, égaler même s'il voulait en prendre la peine. Quant aux personnages vivants, ajoute-t-il, Giulio sait les rendre avec tant d'exactitude et d'expression qu'il est impossible, à mon avis, de ne point reconnaître chacun des traits de ceux qui ont posé. Il doit moins à l'enseignement des maîtres qu'à l'étude qu'il a faite de la nature, et si Dieu lui accorde une longue carrière, si son ardeur ne se refroidit point, s'il ne trompe pas les desseins de la Providence qui lui a départi ses dons d'une main si prodigue, cet adolescent, que bien des vieillards renommés pourraient envier, cet adolescent, dis-je, est réservé à un avenir que nul ne peut prévoir, et il fera l'orgueil de son père et de sa patrie. Un rayon de sa gloire rejaillira peut-être sur moi, car il est aussi mon fils chéri, mon fils en Dieu. Son père, durant l'exercice de sa magistrature, l'avait emmené avec lui à Ravenne où je l'ai vu, et, bien que nous ayons peu causé ensemble, j'ai conservé de lui un vif souvenir. Les enfants, je ne l'ignore point, sont enclins à changer facilement de goûts, et il faut réserver les louanges pour un âge plus sûr ; toutefois, quand je songe à tout ce que promet ce jeune homme, je ne puis m'empêcher d'être, non pas le courtisan, mais l'admirateur du mérite extraordinaire qu'il montre déjà. Au reste, mon affection est prudente, et j'agis de façon que, docile aux avis paternels et à mes conseils, il n'ait que plus de courage au travail et rougisse de tromper notre attente. Les esprits généreux et sublimes, lorsqu'ils sont tenus en éveil, s'animent à bien faire, comme les chevaux qui

1. Ce livre ou ce manuscrit, rédigé sous la forme de lettres adressées à Leonico Tomeo, a été perdu. Il ne nous est connu que par les citations de Vasari et de l'Anonyme, citations qui nous permettent de juger que Girolamo tenait en grande estime les œuvres et les opinions de Mantegna, qu'il connut peut-être chez le Squarcione.

courent dans l'arène au bruit des clameurs et des trompettes. Si jamais père fut digne d'un tel rejeton, assurément c'est Girolamo dont la famille s'est depuis longtemps couverte d'illustration. »

La flatterie a-t-elle ruiné le cœur et l'intelligence de Giulio? L'âge mûr a-t-il tenu toutes les promesses faites par l'adolescence, ou bien la mort a-t-elle empêché la réalisation des espérances fondées sur cet enfant? Questions auxquelles nous ne pouvons répondre. Tout ce que nous savons encore de Giulio, c'est qu'il fut appelé, en 1498, à la cour du duc Hercule I[er]. Ce prince, protecteur des sciences et des arts, cherchait à attirer à Ferrare les hommes les plus distingués de la Péninsule. Il faisait traduire les manuscrits grecs et latins récemment découverts; il portait une attention extrême à sa chapelle, réputée la meilleure de l'Italie, et composée en grande partie de musiciens français; il avait un penchant très-décidé pour les constructions, et il se plut à garnir de fontaines et de sculptures merveilleuses les cours et les escaliers du charmant palais qu'il avait fait élever près du dôme, à couvrir de fresques la façade de son vieux château, celle du palais public et les oratoires de plusieurs confréries. A quel titre Giulio Campagnola fut-il reçu à la cour de Ferrare? Est-ce comme savant, comme musicien ou comme artiste? Quelle figure fit-il au milieu de tous les hommes illustres réunis par Hercule I[er]? Nous ne pouvons le dire au juste, mais nous savons cependant qu'il y fut remarqué. Les historiens ferrarais, Giambatista Giraldi, Muratori et Giannadrea Bartoli, ne citent point, il est vrai, son nom, mais Panfilo Sasso et Pomponio Gaurico ont célébré dans leurs vers ses mérites.

Ces quelques faits sont les seuls que nous ayons pu recueillir sur la vie de Giulio Campagnola. Quant à l'époque de sa mort, elle nous est inconnue; mais elle doit être placée après l'an 1513, si nous en croyons Morelli, qui dit avoir eu connaissance d'un sonnet écrit par Campagnola sur la mort du pape Jules II, arrivée le 21 février 1513.

II

Giulio Campagnola ne fut point, suivant Zani, un peintre de profession, mais un savant qui s'occupait d'art pendant ses moments de loisir. Nous ne partageons point cette opinion du savant abbé, et nous croyons que la peinture fut au contraire la préoccupation principale de Giulio. Non-seulement la perfection de ses gravures est une preuve de notre assertion, mais encore nous savons qu'il forma des élèves. L'Anonyme

nous dit qu'un de ses apprentis peignit, dans la maison du célèbre amateur Bembo et avec son aide, un Christ mort soutenu par deux anges, et qu'un nommé Domenico Veneziano exécuta, dans la demeure d'Alvise Cornaro, plusieurs têtes sur les cartons de Raphaël. Quel est ce Domenico Veneziano? Zani ne veut point qu'il soit Domenico Campagnola, parce qu'il ne lui paraît point probable que cet artiste si original et si indépendant ait pu peindre d'après Raphaël, et parce qu'il était Padouan et non Vénitien. Ces raisons ne sont point concluantes, et, malgré Zani, nous pensons que Domenico Veneziano n'est point autre que Domenico Campagnola. Parent de Giulio, auquel il doit, sans nul doute, les premières notions de l'art, il passa de bonne heure dans l'atelier du Titien, ce qui lui valut probablement le surnom de Veneziano que l'Anonyme lui donne. Quant à ces peintures faites d'après des cartons de Raphaël, nous n'y trouvons rien qui doive plus nous étonner que de voir Perino del Vaga, Jean d'Udine, Garofolo, et tant d'autres, étudier sous Raphaël après avoir conquis la réputation.

Mais que Domenico Veneziano soit ou non Domenico Campagnola, il n'en reste pas moins établi que Giulio eut des élèves, et dès lors il nous est permis, jusqu'à preuve contraire, de le regarder comme un artiste véritable, et non point comme un savant cherchant dans l'art une distraction à des études plus sérieuses. Il fut, nous dit l'anonyme, peintre et sculpteur. Mais que sont devenues ses productions dans l'un et l'autre genre? Elles ont subi le sort réservé à beaucoup d'œuvres laissées par des hommes de talent, et non de génie; elles sont détruites ou figurent dans les galeries, sous des noms plus glorieux[1]. L'histoire même ne nous a conservé que le souvenir de deux petites miniatures exécutées sur peau de chevreau : l'une, faite d'après Giorgione, représentait une femme nue et vue de dos; l'autre, exécutée d'après Diana, offrait l'image d'une femme arrosant un arbuste, près de deux enfants qui se battent. Ces deux miniatures appartenaient au commencement du XVI[e] siècle à Pietro Bembo; mais, depuis cette époque, quel a été leur sort? Nul ne peut le dire[2]. Nous sommes plus heureux pour les dessins de Giulio; on en connaît plusieurs. M. Waagen en signale chez le duc de Devonshire, à

1. M. Waagen, dans *Art treasures in Great Britain*, t. III, p. 358, dit bien en connaître plusieurs, mais il ne dit point où il les a vues.

2. *L'Anonyme de Morelli*, p. 19. La première de ces deux compositions ne serait-elle pas celle que Giulio a gravée (n° 13) avec un goût giorgionesque très-accentué? La seconde n'aurait-elle point été reproduite par Marc-Antoine? Sa *Jeune femme arrosant une plante* (n° 383 de Bartsch) répond assez bien à l'indication de l'Anonyme, et cette pièce a un caractère vénitien très-prononcé.

Chatsworth. M. Turner Palgrave nous dit aussi que parmi les dessins laissés à Christ Church, à Oxford, par un général Guise, avec des conditions qui les rendent aussi inaccessibles que Ehrenbreistein ou Gibraltar, il en existe un évidemment exécuté par un graveur. « Le fini merveilleux, le clair-obscur si parfaitement rendu, le procédé et la manière d'interpréter la nature rappellent si bien les gravures du Campagnola qu'on peut, sans presque aucune crainte, l'attribuer à ce maître. Signé « Siorsion » (Giorgione), probablement à cause du sujet, par un vieil amateur vénitien, ce dessin pourrait avec une égale raison être donné au Titien. Ainsi que dans *les Trois Ages* (peinture du Titien appartenant à lord Ellesmere), un jeune homme assis au milieu d'une verte prairie contemple avec passion une belle jeune fille qui tient une flûte de sa main sentimentalement appuyée sur ses genoux, et qui fixe ses regards sur son amant. La jeune fille surpasse en beauté sa rivale du chef-d'œuvre que Titien peignit dans sa plus grande force, et le jeune homme rappelle, par son riche costume vénitien et sa guitare, l'un des personnages du Giorgione, au Louvre. » Nous n'avons vu aucun des divers dessins signalés par MM. Waagen et Turner Palgrave, mais nous en possédons un parfaitement authentique et curieux en ce qu'il peut servir de document pour la biographie des Campagnola. Giulio, frappé de la beauté héroïque du saint Jean-Baptiste que Mocetto a gravé d'après Mantegna, voulut reproduire au pointillé ce morceau superbe; mais, peu satisfait du paysage conventionnel avec lequel cet artiste avait encadré sa figure, il résolut de le changer. Il prit une feuille de papier, et, laissant en blanc tout l'espace que le personnage aurait dû couvrir, il fit entièrement au pinceau, sans le secours de la plume, un gracieux paysage, le même que celui qu'il a gravé. Plus tard, Domenico héritant de Giulio en sa qualité de frère, de neveu ou de fils, fut pris du désir de terminer ce dessin laissé volontairement inachevé, et, avec une plume et un pinceau gonflé de bistre, il traça la figure du saint Jean-Baptiste. Esprit libre et fier, il eut la pensée de modifier la composition de Mantegna, et il voulut faire étendre au saint le bras droit, ainsi que le témoigne une légère esquisse à la pierre noire. Mais il revint de son audace, et conserva l'attitude générale, se contentant de différencier les draperies et de changer la physionomie du visage, qu'il rendit moins significative en désirant la faire plus expressive.

Ce dessin précieux nous montre donc, ainsi que dans la gravure dite *le Concert*, le travail de Giulio joint à celui de Domenico, et cette particularité singulière ajoutée à la similitude de leur nom, à l'identité de leur ville natale, peut servir à prouver qu'un lien de parenté très rapproché unissait ces deux artistes.

III

Les œuvres de Giulio, échappées à la destruction, sont, nous l'avons vu, d'une rareté si excessive qu'il est probable que cet artiste serait actuellement ignoré s'il n'avait signé quelques estampes. Ses premières pièces paraissent être celles qu'il a copiées ou imitées d'Albert Dürer : *la Pénitence de saint Chrysostome*, et *Ganymède*. Il n'est donc point probable qu'il ait commencé à graver avant l'année 1506, époque à laquelle les estampes du maître de Nuremberg commencèrent à se répandre en Italie. Peu à peu il introduisit dans sa gravure le pointillé, dont il se servit d'abord pour modeler ses personnages et exprimer ses premiers plans, réservant les tailles pour les fonds. Dans *le Vieux Berger*, il n'emploie son procédé nouveau que pour façonner la tête du personnage; dans *l'Astronome*, il l'étend sur tous les premiers plans; dans *la Samaritaine*, il l'introduit partout, et n'utilise plus la taille que pour les fonds et les ombres principales, couvrant de points même les traits qui arrêtent les contours; enfin, dans la *Femme couchée*, dans le *Saint Jean-Baptiste* et *l'Enfant aux chats*, il se sert exclusivement du pointillé. Les épreuves relativement modernes de ces dernières pièces se reconnaissent facilement, en ce que les points qui recouvrent les traits des contours, s'usant peu à peu, finissent par disparaître complétement.

Bartsch a décrit huit pièces comme ayant été gravées par Giulio Campagnola. Ottley a rejeté une de ces pièces, *la Nativité*, et a ajouté deux estampes à l'œuvre que nous portons au chiffre de quatorze, en maintenant le rejet d'Ottley[1]. Toutes ces pièces sont fort rares, ayant été gravées sur un métal très-mou et avec un burin extrêmement fin qui entamait

1. Le monogramme de cette pièce : *la Nativité*, a été très-diversement lu. Bartsch y a vu F · I · CA., qu'il a expliqué par *Fecit Julius Campagnola*. Ottley croit plutôt qu'il y a écrit · II · CA, ou bien peut-être · II · CA., qu'il interprète par *Hieronymus Campagnola*. Brulliot y a vu H. CA. M. Quant à nous, sur l'épreuve conservée au Cabinet des estampes, à Paris, où l'on remarque, dans le fond, l'arrivée des rois mages, et sur le premier plan une sauterelle semblable à celle de la *Sainte Famille* d'Albert Dürer, nous lisons · I · I · CA. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons point attribuer à Giulio Campagnola cette estampe, exécutée très-médiocrement par un graveur qui ne savait point dessiner. Nous ne croyons point aussi devoir, comme Ottley, donner cette pièce à Girolamo Campagnola, parce que nous ne voyons rien qui puisse justifier cette attribution, et parce que, malgré sa mauvaise exécution, cette estampe nous paraît être postérieure au XVe siècle. Toutefois, elle appartient à l'école de Padoue ou de Venise.

peu la planche. Mal tirées pour la plupart, elles offrent souvent un aspect boueux et lourd, au lieu d'une transparence lumineuse et chaude que présentent les bonnes épreuves.

1

TOBIE

Larg. 112 mill. Haut. 80 mill.

L'ange du Seigneur accompagne le jeune Tobie suivi d'un petit chien. Ils se dirigent vers la droite. A gauche, on remarque quelques arbrisseaux; à droite, des fabriques construites sur un rocher. Au bas de la gauche on lit : IVLIVS. CAMP. PAT. F.

Cette pièce a été décrite par Brulliot dans son *Dictionnaire des monogrammes*, 3e part., n° 779; par Malvasia, dans le catalogue de sa collection, et par Nagler.

2

LA SAMARITAINE

Larg. 182 mill. Haut. 130 mill. — Bartsch et Ottley, n° 1.

« Là était la fontaine de Jacob. Jésus donc, fatigué du chemin, s'assit sur la fontaine : c'était vers la sixième heure.

« Une femme samaritaine vint puiser de l'eau. Jésus lui dit : Donnez-moi à boire.

« Or, cette femme samaritaine lui dit : Comment, vous qui êtes Juif, me demandez-vous à boire, à moi, qui suis Samaritaine? Les Juifs ne communiquent point avec les Samaritains, » etc. (Évangile selon saint Jean, ch. IV, v. 6.)

Notre-Seigneur Jésus-Christ s'approche d'un puits orné de têtes de bélier; il adresse la parole à une femme samaritaine venue pour y puiser de l'eau. Étonnée d'être interpellée par un Juif et des préceptes nouveaux qu'il prêche, elle pose son vase sur la margelle, tourne vers lui ses regards et écoute attentivement. A droite, contre le puits, se dresse le tronc robuste d'un arbre, tandis qu'au-dessus d'arbrisseaux touffus qui couvrent les premiers plans l'œil aperçoit, dans le lointain, des îles qui reflètent leurs monuments et leurs habitations dans des eaux tranquilles, et rappellent les lagunes de l'Adige.

1er état : avant un accident arrivé tout au commencement du tirage, et qui a donné naissance à plusieurs taches sur le ciel, à droite de la tour.

2e état : avec les taches. Les belles épreuves de cet état se reconnaissent à la vigueur des taches.

Cette pièce, l'une des plus importantes de l'œuvre, ne doit être recherchée ni pour la noblesse des attitudes, ni pour la science du dessin; l'un et l'autre y font absolument défaut. Mais colorée et lumineuse comme une peinture du Giorgione, cette estampe est une de celles qui rendent le mieux les qualités de ce maître, d'après qui elle paraît avoir été gravée. Le paysage est très-vénitien et mérite d'être loué.



S^T JEAN BAPTISTE

3

SAINT JEAN-BAPTISTE

Hauteur du personnage, 273 mill. — Bartsch et Ottley, n° 2.

Saint Jean-Baptiste est debout, vu de face, la coupe baptismale dans la main gauche; sa droite relève le large manteau qui couvre son corps amaigri par l'abstinence, de manière à laisser voir entièrement nue sa jambe droite.

Une prairie légèrement ondulée couvre les premiers plans; de gracieuses fabriques, des montagnes découpées à plaisir ferment, à droite, l'horizon limité à gauche par un bouquet d'arbres à l'ombre duquel deux bergers, assis sur l'herbe, gardent en causant un troupeau de moutons.

Au haut de la gauche est la signature : SIVLVI CAMPAGNOLA F, et au bas de la droite on lit : « Appresso Nicolo Nelli in Venetia. » C'est, croyons-nous, la première adresse qu'un marchand ait mise sur une estampe.

Cette gravure est une copie en contre-partie d'une estampe de Mocetto. Campagnola n'a guère modifié dans la figure que la barbe et la chevelure; et cependant, il n'a rendu ni le caractère imposant, ni la tournure héroïque du dessin de Mantegna si bien traduit par Mocetto. Son procédé est une faute ici; si la gravure au pointillé convient admirablement pour interpréter la couleur et la lumière du Giorgione, elle est impuissante à exprimer les qualités supérieures du Mantegna. Quant au paysage, Giulio l'a entièrement changé, et, malgré le charme extrême avec lequel il a rendu la nature, nous ne pouvons le louer de son innovation. Si le paysage de Mocetto était fait de convention, il avait du moins le mérite de s'harmoniser avec la grandeur austère de la figure, tandis que celui de Giulio est trop gracieux pour un sujet qui ne comportait point la grâce. Nous possédons de ce paysage le dessin persillé par le décalque. Tracé entièrement au bistre, avec la pointe effilée du pinceau, il donne assez bien l'effet délicat et étouffé que produit la gravure au pointillé de Giulio. Il diffère légèrement de l'estampe dans les premiers plans où Campagnola a cru devoir sacrifier quelques touffes d'herbe qu'on retrouve indiquées par des traits d'une finesse miscroscopique. Pour les autres détails relatifs à ce dessin, nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons déjà dit à la page 336.

4

LA PÉNITENCE DE SAINT JEAN CHRYSOSTOME

Hauteur du personnage, 100 mill. — Ottley, n° 9.

La jeune princesse est assise entièrement nue au milieu de rochers. Elle offre le sein à l'enfant que le crime de saint Jean Chrysostome lui a donné. Dans le fond, à droite, on aperçoit le saint accomplissant la pénitence qu'il s'est imposée. Il se traîne à terre

sur ses genoux et ses mains, n'osant lever vers le ciel ses regards. Au haut de la droite on lit : IVLIVS CAMPAGNOLA ANTENOREVS.

C'est à une légende italienne, très-populaire au XVe siècle, sous le titre de : *Historïa di san Giovanni Boccadero*, que nous devons l'explication de cette composition copiée par Campagnola, d'après Albert Dürer.

5

SATURNE

Larg. 135 mill. Haut. 107 mill. — Bartsch et Ottley, nº 3.

Saturne est assis à terre. Un manteau couvre sa tête, son dos et ses jambes. Il tient des joncs dans sa main gauche, et appuie son bras droit sur une pierre où est écrit : SATVRNVS. Trois troncs d'arbres s'élèvent à droite, sur le second plan, et on aperçoit à gauche, dans le lointain, une ville bâtie sur le bord de la mer. De ce même côté, dans le haut, on lit : IVLIVS CAMPAGNOLA ANTENOREVS F.

Nous n'avons jamais eu l'occasion de voir cette pièce décrite par Bartsch.

6

GANYMÈDE

Haut. 170 mill. Larg. 120 mill. — Bartsch et Ottley, nº 4.

L'aigle de Jupiter dirige son vol vers la gauche, et emporte sur son dos Ganymède effrayé de voir au-dessous de lui la mer, les maisons, les arbres et les collines.

Cette estampe est signée au haut de la droite : IVLIVS CAMPAGNOLA.

1er état : c'est celui qui est décrit.

2e état : au-dessous de son nom, Campagnola s'est qualifié natif de Padoue par le mot ANTENOREVS.

L'élégante tournure de Ganymède, ses cheveux bouclés, ses cothurnes ornés de gracieux masques, trahissent une composition du Mantegna. Quant au paysage, Giulio l'a pris dans *la Vierge au singe*, d'Albert Dürer. Cet emprunt nous permet de placer la facture de cette charmante estampe après l'année 1506, les gravures d'Albert Dürer n'ayant dû se répandre en Italie qu'après son voyage à Venise.

7

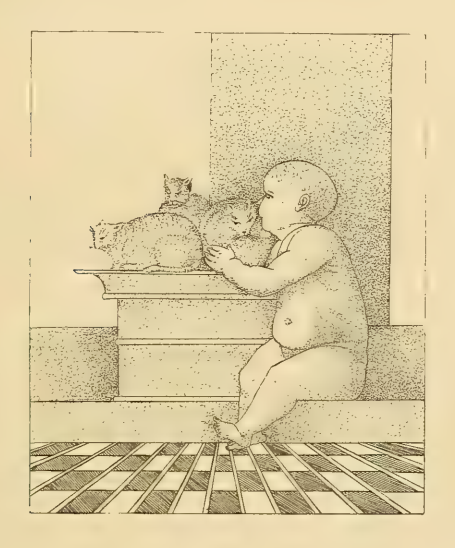
L'ENFANT AUX CHATS

Haut. 85 mill. Larg. 70 mill.

Un jeune enfant nu est assis sur une marche, près d'un piédestal, sur lequel sont posés, à gauche, trois chats qu'il caresse. Le sol est couvert de dalles alternativement blanches et noires.

Cette pièce ne se trouve, à notre connaissance, qu'au British

Museum, qui l'a acquise à la vente Wilson. Elle n'est point une des plus importantes et des mieux réussies du maître, mais elle est une de ses plus rares, et elle donne parfaitement la manière de graver au maillet, que Campagnola adopta dans ses derniers temps; aussi l'avons-nous fait reproduire pour accompagner cet article.



8

LE JEUNE BERGER

Haut. 134 mill. Larg. 80 mill. — Bartsch et Ottley, n° 5.

Un jeune berger, assis sur un tertre, vient de cesser de jouer d'une double flûte, qu'il tient de la main gauche. Il appuie son bras droit sur une souche, dans une pose nonchalante et pleine de charme.

On aperçoit à droite, dans un creux, la tête d'un vieillard. Une haute montagne et un village emplissent le fond du paysage.

De cette pièce exquise, gravée certainement d'après Giorgione, le British Museum possède une épreuve extrêmement curieuse, qui nous permet de savoir comment Giulio procédait dans sa gravure. Les contours et les ombres les plus fortes sont seuls exprimés par des tailles très-sobres

et d'une extrême finesse, que Giulio a plus tard couvertes par le travail au pointillé.

Copie par Augustin Vénitien, qui l'a signée de ses initiales ·A· V· u haut de la droite. La tête du vieillard ne se trouve point dans cette reproduction.

Copie en contre-partie par un anonyme, qui n'a point omis la tête du vieillard, mais qui est resté fort inférieur à Augustin Vénitien.

9

LE CONCERT

Larg. 257 mill. Haut. 135 mill.

Quatre bergers, trois hommes et une femme, exécutent, à l'ombre de grands arbres, un concert. La femme joue seule, pour le moment, de la flûte; deux des hommes ont les yeux fixés sur elle, et le troisième s'amuse à tremper l'archet de son rebec dans un ruisseau qui coule à ses pieds. A droite, un gracieux village étage ses maisons pittoresques sur le dos d'une colline ondulée. Ce village, qui ne compte plus que quelques masures en bois agréablement mêlées à la verdure, fut autrefois une ville importante où les Romains élevèrent un amphithéâtre aujourd'hui en ruine. Dans le lointain, on aperçoit un second hameau bâti sur un mamelon, au pied de hautes montagnes qui bornent l'horizon.

Cette pièce a été copiée en contre-partie par Augustin Vénitien. C'est du moins son burin et ses habitudes de pillage que nous croyons reconnaître dans une copie tres-maladroite, où les arbres de gauche ont été changés pour d'autres pris au *Jugement de Pâris* de Marc-Antoine. Le fond si joli de l'estampe du Campagnola a été remplacé par un emprunt fait stupidement à la même estampe de Raimondi; Augustin a fermé l'horizon par une colline qui vient en avant et par deux bœufs de colossale grandeur.

Le Cabinet des estampes de Paris possède encore une copie en contre-partie qui semble être due à l'artiste qui a contrefait *la Femme couchée* et *le Vieux Pasteur*. Toute la partie de droite est entièrement blanche. Cette copie a-t-elle été jamais finie, ou a-t-elle été en partie effacée à la pierre ponce? C'est ce que nous ne pouvons décider, tout en penchant pour l'effacement.

Un intérêt historique, important pour les biographes de Giulio et de Domenico Campagnola, s'attache à cette pièce. Toute la partie de droite a été traitée par Giulio d'un burin gêné, sec et fin, tandis que toute la partie de gauche, paysage et figures, a été exécutée par la pointe vive et libre de Domenico. Cette communauté de travail, que nous avons déjà trouvée dans un dessin[1], n'est-elle point une preuve suffisante de la parenté très-rapprochée qui existait entre Giulio et Domenico? Dans la manière dont Domenico et Giulio ont exprimé le feuillé des arbres on sent, malgré la différence des procédés, que tous deux voyaient la nature suivant les mêmes principes. Cette conformité de vue ne vient-elle pas aussi

1. Voir à la page 336.

appuyer l'opinion par nous émise que Domenico Veneziano, élève de Giulio, est le même artiste que Domenico Campagnola[1]? Cette charmante composition semble être gravée d'après Giorgione, qui se plut si souvent à peindre de ces concerts champêtres dans lesquels il aimait à faire sa partie.

10

LA JEUNESSE ET LA MORT

Larg. 223 mill. Haut. 180 mill.

Au pied d'une butte plantée d'arbres, un jeune homme est assis à terre. Un large manteau couvre son corps et ne laisse à découvert que son épaule droite. Plongé dans de profondes rêveries que fait naître en lui la vue d'une tête de mort placée devant ses regards, à droite, il porte tristement la main gauche à sa tête. Dans le fond, une ville avec des tours couvre le sommet d'une colline.

Dans un cartouche, ménagé au milieu du bas, nous avons imparfaitement déchiffré, dans la seule épreuve que nous ayons vue de cette pièce, l'inscription suivante :

LIVS. ET. FORMAN. MORS.
FAVCVLENTA. RAPIT.

Comme intention, comme dessin, comme attitude, cette pièce est la plus belle de l'œuvre. Elle est la seule où Giulio ait cherché et trouvé la grandeur. Cette composition est même tellement en dehors des préoccupations habituelles de Campagnola, que nous ne la croyons point imaginée par lui. Si nous osions nommer son auteur, ce serait le nom de Bellini qui se présenterait le plus facilement sur nos lèvres.

Aucune signature ne se trouve sur cette estampe exécutée avec des tailles et non au pointillé. Cependant, nous ne croyons point nous tromper en la donnant à Campagnola. Le paysage, avec sa butte plantée d'arbustes semblables à ceux du *Vieux berger* et de *la Samaritaine*, avec sa percée qui laisse voir à droite de gracieuses fabriques, rappelle trop le style et le faire familiers à Giulio pour que nous doutions de notre attribution.

11

L'ASTRONOME

Larg. 155 mill. Haut. 98 mill. — Bartsch et Ottley, n° 7.

Un astronome assis, à gauche, au pied d'une butte plantée d'arbres, mesure avec un compas un globe sur lequel sont représentés le soleil, la lune, la balance du Zodiaque et divers chiffres. En face de lui le Démon de la vanité, tout gonflé d'orgueil, se rit du savant qui, les yeux fixés sur son globe, fait des rêves de gloire immor-

1. Voir à la page 335.

telle, lorsque la Mort, figurée par des emblèmes, un crâne posé sur deux ossements, est là devant lui. Dans le fond, une ville bâtie sur les bords de la mer rappelle par ses monuments Venise, sans cependant offrir l'image fidèle du Palais-Ducal et de Saint-Marc. L'année 1509 est gravée sur le globe que mesure l'astronome.

Copie par Augustin Vénitien, qui a mis ses initiales A. V. au haut de la droite. Elle est datée de 1514, et le palais qui fait face n'a que treize fenêtres, au lieu de quatorze, qui se trouvent dans l'original.

Copie médiocre qui se distingue de l'original en ce que le palais n'a que treize fenêtres, au lieu de quatorze qu'on compte dans l'original.

Copie fort belle, gravée en contre-partie; elle porte la date de 1514 au lieu de 1509.

Copie en contre-partie prise par Bartsch pour l'original.

Augustin Vénitien a reproduit le palais dans le fond d'une pièce où il a, d'après Albert Dürer, gravé le bœuf, le cerf et le chat de l'*Adam et Ève*, ainsi que les chiens du *Saint Hubert*. Dans une autre pièce représentant un philosophe (nº 447 de l'œuvre de Marc-Antoine par Bartsch), il a placé le globe. Ces emprunts misérables indiquent quel pauvre artiste était Auguste Vénitien.

12

LE VIEUX PASTEUR.

Larg. 135 mill. Haut. 79 mill. — Bartsch et Ottley, nº 6.

Un vieux pasteur étendu sur l'herbe, la tête appuyée contre un bât, souffle dans une petite flûte. Derrière lui, à gauche, une chèvre et un mouton broutent de grandes herbes. L'horizon est fermé, au milieu de la composition, par de gracieuses fabriques. Cette pièce est signée en haut, à quatre millimètres du trait carré, à droite, des lettres I C enlacées.

Copie par Augustin Vénitien, qui l'a signée de ses initiales A. V., au haut de la droite. Elle peut encore se reconnaître en ce que, au-dessus du balcon qui saillit sur le mur à pignon, on compte cinq fenêtres y compris un œil-de-bœuf, tandis que dans la pièce originale il n'y en a que trois; enfin la maison, vue de face, offre huit fenêtres au lieu de sept.

Copie en contre-partie prise par Bartsch pour l'original. Elle paraît être exécutée par l'artiste, qui a contrefait *la Femme couchée*.

Augustin Vénitien, dans une pièce composée entièrement de morceaux pris à Albert Dürer, a introduit, de Giulio, la brebis, la chèvre, une des maisons et le berger couché près d'un chien copié sur l'un de ceux du *Saint Hubert* de Dürer. Cependant, Augustin Vénitien a eu l'audace impertinente de signer de son nom : AGVSTINO. DI. MVSI, cette gravure, dans laquelle il ne se trouve point un brin d'herbe qui soit de lui-même.

13

LA FEMME COUCHÉE

Larg. 183 mill. Haut. 120 mill. — Ottley, nº 8.

Une femme nue, vue de dos, est couchée sur un drap, la tête appuyée contre une

souche. Un bouquet d'arbres touffus la défend contre les rayons ardents du soleil. Dans le fond, à droite, on aperçoit quelques maisons bâties sur une légère éminence.

Copie en contre-partie exécutée par un artiste anonyme qui a reproduit également *le Vieux Berger* et le paysage du *Concert*. Il paraît avoir décalqué la figure sur celle de Campagnola. Après avoir exécuté sa planche au pointillé, il l'a recouverte de tailles fines et serrées qui produisent un effet extrêmement désagréable. Il espérait peut-être, par ce moyen, obtenir un ton brillant, et il n'a été que dur. Cette copie n'a que 160 millimètres de largeur sur 113 millimètres de hauteur. Le paysage a été diminué des deux côtés.

En dessinant cette figure, Giulio ne s'est point préoccupé de la vraie beauté; il n'a eu en vue que d'harmoniser les teintes, et il y a pleinement réussi. La lumière pénètre dans les ombres avec un art infini, et produit un effet d'une douceur exquise qui séduit le regard.

Cette figure commune, au visage déplaisant, rappelle assez bien, par ses formes épaisses et lumineuses, les défauts et les qualités de Giorgione, d'après qui on pourrait la croire gravée. Nous savons par l'Anonyme que Giulio a fait, d'après ce célèbre maître vénitien, une miniature représentant une femme nue et vue de dos. Cette gravure ne serait-elle point une répétition de la miniature?

14

LE CERF

Haut. 180 mill. Larg. 120 mill.

Un cerf est représenté au pied d'un arbre auquel le retient attaché une chaîne passée dans un collier. L'animal est tourné à droite. Cette pièce est signée au haut de la gauche : IVLIVS CAMPAGNOLA. F.

L'auteur du catalogue Buckingham classe encore dans l'œuvre de Campagnola trois pièces :

Un paysage dans lequel on remarque, parmi diverses fabriques, un clocher au faîte duquel on monte par un escalier extérieur. Cette estampe, conservée au British Museum, semble avoir été gravée très-postérieurement à Giulio Campagnola par un artiste vénitien.

Deux femmes au milieu d'un paysage. L'une d'elles porte une petite figure de la Victoire. Cette estampe est inachevée en quelques parties.

Saint Jérôme, assis sur un banc et occupé à lire. Dans le fond on aperçoit un lion, divers bâtiments et un moulin à eau. Cette gravure, sans marque ni nom, serait, suivant l'auteur du catalogue, due à un artiste contemporain de Giulio Campagnola qui en aurait fourni le dessin.

Nous n'avons jamais eu occasion de voir ces deux dernières estampes.

IV

Giulio Campagnola n'a point un style personnel, il imite ou traduit tour à tour Bellini, Mantegna et surtout Giorgione. Privé d'une imagination ardente comme d'un cœur ému, il se contente de placer ses personnages au milieu d'un gracieux paysage, sans chercher à plaire par l'heureux agencement de plusieurs figures, ou à frapper par la puissance de l'expression. Cependant, son œuvre ne trahit aucune préoccupation de la beauté idéale; dessinateur inhabile, au contraire, il ne précise point les contours, n'affectionne pas les formes châtiées, et ne demande point à la nature tous ses secrets; il s'arrête à la superficie, enveloppe ses figures de lumière et cherche le charme dans la coloration. Les types de ses femmes sont communs; la tête en est triviale, le corps chargé de graisse, et les extrémités seules offrent la finesse et la distinction particulières à l'Italie. Ses hommes sont plus agréables; *le Jeune berger*, *Ganymède*, et *le Jeune homme réfléchissant à la mort*, sont même des figures remarquables par l'aisance et l'élégance des attitudes.

Quant au paysage, Giulio adopta la manière nouvelle inaugurée par Giovanni Bellini, et suivie par Giorgione, qui ne surpassa pas son initiateur, ainsi qu'en fait foi l'admirable tableau possédé par M. Eastlake et dans lequel Bellini a représenté la mort de saint Pierre le Dominicain. Campagnola étudia donc la nature avec sincérité, orna ses paysages de fabriques aux formes pittoresques, et emprunta ses sites aux montagnes du Frioul ou aux lagunes de Venise. Il excella en ce genre, et dans son œuvre nous signalerons tout particulièrement les fonds de *la Samaritaine* et du *Saint Jean-Baptiste* comme exprimant à merveille l'impression produite par les paysages de la Vénétie.

Les estampes de Giulio Campagnola sont fort recherchées, et c'est justice. Épris d'une véritable passion pour les œuvres de Giorgione, Giulio en est resté le plus fidèle traducteur. Si ses compositions et ses figures, comme celles de ce maître, offrent peu d'intérêt et sont dénuées de véritable beauté, elles plaisent par la perfection de l'exécution, par l'éclat de la lumière et par une harmonie poussée extrêmement loin. Aussi les gravures de Giulio tiennent-elles dans les cartons des amateurs délicats la place qu'occupent dans l'histoire de l'art les peintures du Giorgione, si difficiles à rencontrer, même dans les galeries nationales.

ÉMILE GALICHON.

MISSIONS SCIENTIFIQUES

DONNÉES

PAR LE GOUVERNEMENT FRANÇAIS EN 1860-1861

MISSION DE PHÉNICIE

PAR M. ERNEST RENAN

Lorsque ce petit écrit paraîtra, les monuments recueillis dans ces missions seront à la veille d'être transportés au Louvre, et le musée Napoléon III, qu'elles ont un instant enrichi, sera bien près du terme marqué pour sa dispersion. J'arrive un peu tard, mais j'arrive encore à temps, puisque je me place entre les souvenirs peut-être affaiblis déjà de la plupart des visiteurs du musée Napoléon III, et la publication plus ou moins tardive des grands ouvrages auxquels l'étude et l'interprétation de ces monuments va donner naissance. Du reste, il m'a semblé que je pouvais me hasarder de parler ici de ces missions, surtout si je les envisageais par les côtés où elles touchent à l'histoire de l'art. Il est certain qu'elles sont de nature à intéresser bien des lecteurs. Quand l'érudition sait faire d'aussi beaux regains sur un sol où l'on a déjà récolté, quand elle se montre si animée et si féconde en vues d'ensemble, lui payer publiquement un légitime hommage est une satisfaction très-vive. J'ai cru que je pouvais me la donner.

Les missions sur lesquelles je voudrais appeler l'attention de mes lecteurs sont au nombre de trois : celle de M. Ernest Renan en Phénicie, l'objet de cet article, celle de MM. Perrot, Guillaume et Delbet, dans le nord de l'Asie Mineure ; enfin la mission de MM. Heuzey et Daumet en Macédoine, et particulièrement dans la région du mont Olympe.

Je ne crois pas qu'il soit bien nécessaire d'expliquer, ainsi que je l'ai vu faire ailleurs, car je sais à qui je m'adresse, l'utilité de ces investiga-

tions lointaines, que l'État provoque et appuie, et d'où jaillissent toujours quelques rayons de lumière ; mais je ne puis m'empêcher de m'arrêter un peu pour faire remarquer que si notre siècle n'est pas précisément celui des Scaliger et des Casaubon, son plus beau titre, comme siècle littéraire, à l'estime de la postérité, ce sera d'avoir renouvelé les études historiques, et, pour pénétrer jusqu'au cœur de l'antiquité, trouvé des chemins nouveaux. Chaque jour la cause de l'archéologie gagne du terrain près des bons esprits. De plus en plus on voit distinctement que pour comprendre le passé avec largeur, pour le contempler sous tous ses aspects, les textes ne peuvent plus suffire, et qu'il est indispensable d'y ajouter l'étude des monuments figurés. L'extrême négligence que l'on apportait à cette étude, l'oubli, le dédain même, que les hommes de science avaient jadis pour elle, nous a empêché pendant longtemps d'apercevoir le côté le plus original et le plus vrai de l'ancienne civilisation : le côté de l'art, le côté plastique. Je dis le plus vrai, et j'insiste sur ce mot, parce qu'il m'a toujours paru que les littératures n'étaient point aussi sincères que les monuments, qui nous révèlent parfois avec grossièreté, mais toujours avec vivacité, les instincts les plus secrets d'un peuple. Son génie particulier, ses caprices, ses goûts, son immoralité comme sa moralité se montrent ici dans une nudité très-instructive. — Sur ce point j'appelle l'attention des critiques, mais en passant. — Essayez sans les monuments d'explorer la haute antiquité, si avare de témoignages écrits ; de pénétrer jusqu'au fond des civilisations matérielles ou simplement voluptueuses de la Grèce et de l'Italie, de l'Asie et de l'Égypte ; de soulever le voile dans lequel s'enveloppent les vieilles religions; de connaître le symbole, cette langue de la jeune humanité, langue charmante, que les artistes propageaient dans des milliers d'œuvres variées, langue ingénieuse et subtile, dont la syntaxe est peu connue, et qui mériterait, tout autant qu'une autre, d'avoir au Collége de France sa chaire et son professeur; enfin, sans les monuments, essayez d'arriver jusqu'au réel dans le champ de l'histoire, jusqu'à l'idéal dans les domaines du goût, vous n'y parviendrez pas.

I

Avant de nous occuper de la mission de M. Renan, la première en date (1860-61), il ne sera pas inutile de préciser l'objet de cette mission, afin que nous puissions nous rendre un compte plus exact de ses résultats. Or, pour cela je vais être obligé d'entrer dans quelques détails sur l'en-

semble de l'archéologie phénicienne, archéologie peu saisissable, ténébreuse même, car c'est celle d'une nation qui n'a point de livres, point d'histoire, et qui ne possède qu'un très-petit nombre de monuments.

Quelques médailles des principales cités de la Phénicie et des contrées voisines, notamment de Cilicie, médailles dont les plus belles, malgré leur légende, pour l'exécution et le style, paraissent avoir été fabriquées par des artistes grecs; quelques pierres gravées sur lesquelles l'association de la nature humaine avec la nature animale, association gauche et compliquée, atteste un manque de goût; quelques statuettes, qui nous montrent des personnages obèses et sans beauté; des idoles de bronze trouvées dans l'île de Sardaigne, figurines barbares surchargées d'attributs et dans lesquelles on a cru retrouver des divinités sémitiques, telle a été, jusque dans ces dernières années, le contingent de la gravure, de la glyptique et de la sculpture phéniciennes.

L'architecture en un sens est moins pauvre. Les temples phéniciens de l'île de Malte visités en 1842 par M. de Witte, celui de l'île de Gozo, l'ancienne Gaulos, offrent encore des débris assez significatifs pour qu'il soit possible d'en reconnaître les principales divisions. Nous regrettons de ne pouvoir décrire ici le temple de Gozo, signalé dans le siècle dernier par Houel[1], et si bien étudié en 1827 par M. de La Marmora[2]. Tout y est bizarre et contradictoire : des murs cyclopéens dessinent deux enceintes demi-elliptiques, qui rappellent le sanctuaire de la Vénus de Paphos. Ce dernier temple, œuvre de l'art cypriote, serait une énigme, tant ses ruines ont été maltraitées, si l'on ne trouvait sur les médailles une sorte de restauration de son sanctuaire. D'autres monuments parlent avec bien plus de force en faveur des architectes phéniciens, par exemple, ceux que nous offrent le nord de la Phénicie, et notamment l'île d'Aradus (aujourd'hui Ruad), entourée jadis d'une muraille qui la protégeait contre deux espèces d'ennemis, les hommes et les flots. Nous parlerons plus loin des ruines de Marathus et des célèbres aiguilles ou pyramides funéraires, qui déjà au XIII[e] siècle faisaient l'admiration des voyageurs.

L'influence de l'art oriental sur l'art grec, ou plutôt sur son origine, influence niée très-obstinément par de grands antiquaires ou par des philologues excellents, cette influence, disons-nous, pendant une notable partie de ce siècle, a été défendue et préconisée de nouveau par de très-habiles archéologues, poussés à restreindre le domaine de l'antiquité

1. *Voyage pittoresque dans les Iles de Sicile, de Malte et de Lipari*, t. VI.

2. *Nouvelles annales publiées par la section française de l'Institut archéologique*, t. I, p. 1-33.

grecque, à mesure que le nombre des investigations s'augmentait. Ainsi, dans une classe de monuments d'une fragilité extrême, mais dont la conservation surprenante prouve que de tous les dépositaires la tombe est encore le plus fidèle, ils ont vu, si ce n'est l'art phénicien, du moins une preuve manifeste de son influence. Je veux parler de ces vases d'une couleur jaunâtre, ornés de figures brunes ou noires, rehaussées de rouge et de violet; vases que l'on trouve en Grèce, particulièrement à Corinthe, et de même dans l'Archipel et en Étrurie. Longtemps ces vases ont été désignés, mais à tort, sous le nom de vases *égyptiens*, dénomination que l'on croyait justifiée par les feuilles de lotus dont ils étaient décorés. Cependant les représentations d'animaux à tête humaine qui s'y remarquent, les ailes données aux figures, et particulièrement certaines rosaces à cinq ou six pétales, bien plus dans le goût de l'Orient que dans celui de l'Égypte, ont paru devoir justifier la dénomination de vases tyrrhéno-phéniciens, ou simplement phéniciens, donnée à toute cette classe de monuments céramographiques, les curieux en ont pu voir un grand nombre dans les galeries du musée Napoléon III.

Mais cette seconde dénomination est-elle elle-même pleinement autorisée? Présenté d'abord d'une façon un peu magistrale par M. Raoul Rochette[1], ce système soutenu par MM. Charles Lenormant, Jean de Witte, Adrien de Longperrier, Théodore Panofka, ce système, disons-nous, a trouvé quelques contradicteurs, parmi lesquels il faut citer M. Édouard Gerhard[2]. Lorsque je me reproche déjà les observations qui précèdent, je me garderai bien d'aborder une question débattue entre de si habiles gens. Il me suffira de dire, avec M. Gerhardt, que, puisque jusqu'ici le sol de la Phénicie n'a point encore offert un seul de ces vases peints, il serait peut-être plus prudent et plus exact de remplacer le nom de vases phéniciens par celui de vases asiatiques, qualification du reste en voie d'être adoptée.

Si je me suis arrêté trop complaisamment sur ce point d'archéologie, dont le développement, je le reconnais, serait beaucoup mieux placé ailleurs, c'est pour qu'on sache bien quel est le prestige qu'exerce sur tous les esprits éclairés ce grand nom de Phénicie. Quelle nation, en effet, que celle qui ouvrit à l'humanité naissante les voies de l'industrie et du commerce! Combien son rôle dans l'histoire du monde n'est-il pas supérieur à celui de l'immobile et lourde Égypte, puisque, dans un temps où l'on ne connaissait que la force brutale, elle sut régner par les arts de la

1. *Annales de l'Institut archéologique de Rome*, année 1847, page 236.

2. *Uber die Kunt der Phönicier*, Mémoires de l'Académie des sciences de Berlin, année 1846, p. 379.

paix! Tyr ou Sidon, c'est Londres, Venise ou Florence, la Florence du moyen âge, du temps du roi David; ce sera, si vous voulez, quelque chose de semblable à la Hollande ou aux Pays-Bas, à l'époque où le vieil Homère chantait la colère d'Achille. Que d'idées, de ces idées qui donnent à la civilisation des ailes, ont pris naissance et sont devenues pratiques dans ce pays, qui n'avait guère plus de cinquante lieues de longueur! Inventeurs de l'écriture alphabétique, de l'astronomie, du calcul, nous dit l'antiquité, ce qui signifie qu'ils avaient développé et propagé partout les germes de la science, excellents architectes, orfévres, bijoutiers, graveurs sur pierre, métallurgistes, fondeurs, ornemanistes, tisserands, teinturiers, verriers, monnayeurs, passés maîtres dans toutes les industries, marins admirables, négociants modèles, les Phéniciens, par leur incomparable activité, étreignaient le vieux monde, car depuis le golfe Persique jusqu'aux côtes de la Bretagne, soit par des caravanes, soit par leurs vaisseaux, ils allaient vendre ou acheter.

Quand un peuple a donné des preuves si éclatantes de son génie manufacturier ou commercial, on peut sans trop se compromettre lui accorder d'avoir su fabriquer quelques vases et de les avoir exportés.

En 1855 on découvrit un monument d'une originalité remarquable et d'une haute importance pour l'épigraphie phénicienne; M. Perétié, chancelier du consulat de France, avait entrepris des fouilles dans la vieille nécropole de Sidon : ce fut là qu'un heureux hasard mit sous la main de son agent un sarcophage de basalte noir d'une magnifique conservation. La forme de ce sarcophage est celle d'une caisse de momie, forme oblongue qui nous rappelle un cadavre entouré de bandelettes. La tête est coiffée, à la manière égyptienne, d'une sorte de chaperon rayé d'où descendent deux bandes qui flottent sur les épaules. Un riche collier, auquel sont attachées des pendeloques et terminé par deux têtes d'épervier, garnit la poitrine. Une inscription savamment expliquée par M. le duc de Luynes[1], à la munificence duquel le Louvre doit cette sculpture étrange, nous apprend que nous voyons ici le tombeau d'Eschmunazar, roi des Sidoniens, et non point celui d'un Pharaon, comme on serait tenté de le supposer.

Voilà, à peu de chose près, où en était l'archéologie phénicienne quand, vers la fin de 1860, M. Renan a quitté Paris.

1. *Mémoire sur le sarcophage et l'inscription funéraire d'Esmunazar, roi de Sidon*, par A. d'Albert de Luynes; Paris, 1856, in-4°.

Elle a été expliquée de nouveau par M. Munk dans le *Journal asiatique*, avril et mai 1856.

II

Peu de noms parmi les lettrés sont aussi populaires à cette heure que celui de M. Renan. L'art de parler des plus grandes choses en se tenant à leur hauteur, la gravité et le charme de son style, une activité d'esprit merveilleuse et une hardiesse singulière de pensée lui ont créé une noble, mais laborieuse carrière. Un beau livre sur les langues sémitiques plaçait pour ainsi dire la Phénicie dans son domaine, le gouvernement de l'Empereur ne l'a point oublié. Du reste, le choix qu'il a fait d'un brillant écrivain s'est trouvé pleinement justifié par le succès de la mission.

Poussé par le désir de contempler de ses yeux un monde qu'il avait si souvent parcouru en pensée dans ses veilles studieuses, jaloux surtout d'enrichir la philologie phénicienne d'éléments nouveaux, M. Renan s'est empressé de quitter ses livres pour courir les chances d'un voyage d'exploration sur les côtes de Syrie. Il faut l'avouer, l'espoir qu'il avait conçu en partant a été déçu. Des inscriptions grecques et latines, c'est là ce qu'on trouve principalement en Phénicie. Toutefois, les résultats de la mission n'en ont point été diminués; ils ont été différents. L'antiquité plastique, l'architecture phénicienne sont devenues l'objet de recherches multipliées, dont les rapports lus à l'Institut, et la collection exposée au Palais de l'Industrie, nous ont fait connaître l'importance et l'intelligente direction.

Huit à neuf fragments d'architecture, plusieurs sarcophages à tête humaine comme celui d'Eschmunazar, des cippes funéraires, des autels, des inscriptions grecques et phéniciennes, un certain nombre de statuettes et de bas-reliefs d'un aspect caractérisé et bizarre, sans parler de bijoux, de monnaies, d'amulettes, de figurines, d'ustensiles de toilette en assez grand nombre pour remplir une vitrine, et d'une très-belle mosaïque qui remonte à l'an 653 de notre ère, mosaïque trouvée à peu de distance de Tyr, en tout cent quarante à cent cinquante objets, voilà ce dont cette collection se compose. On voit d'ici qu'elle promet de véritables révélations et des nouveautés très-piquantes pour ceux qui sont entrés dans cet ordre d'études, ou qui savent s'y intéresser.

Et puisque je suis sur ce chapitre, et avant d'aller plus loin, il serait injuste de ne pas remercier les collaborateurs de M. Renan, surtout M. Thobois, architecte de la mission, de tout un ensemble de dessins, de photographies, de restaurations architecturales. Par exemple, les dessins de M. Thobois, qui représentent les tombeaux de Marathus, spécimens

précieux de l'architecture phénicienne, monuments étudiés par cet artiste avec le plus grand soin.

Sidon, Tyr, Byblos, Tripolis, Béryte, Aradus, Antaradus, Marathus et Sarepta, telles étaient les villes les plus importantes de la Phénicie. En arrivant sur les lieux, la première pensée de M. Renan a été d'entreprendre des fouilles simultanément dans plusieurs localités. L'ensemble de ces opérations fut divisé ainsi qu'il suit : 1° au nord de la Phénicie, en suivant les côtes, l'île de Ruad (Aradus), Tortose (Antaradus), Amrit (Marathus); — 2° Gebeil, l'antique Byblos; — 3° Saïda (Sidon); — 4° tout à fait au sud, Sour, où se trouvent les ruines, ou plutôt l'emplacement de Tyr.

Un fait surprenant, c'est à la surface la stérilité archéologique de Tyr et de Sidon. Tyr n'offre à l'observation qu'un amas de décombres; Sidon, exceptez-en sa riche nécropole, dont je parlerai plus loin, et quelques blocs gigantesques placés à l'entrée du port, Sidon ne laisse voir au-dessus du sol aucune trace de son antique splendeur. Ses ruines les plus récentes rappelleraient plutôt le séjour qu'y firent les croisés.

M. Renan, dans la banlieue de Tyr, a été plus heureux. Maschouk lui a livré ce qu'il appelle « une traînée de sarcophages, » tous de même forme, cuve rectangulaire, couvercle prismatique. — Dans les roches d'El-Awwatin, percées, pendant plus d'un quart de lieue, de chambres sépulcrales contenant deux ou trois rangées de tombeaux, M. Renan a eu en grand le spectacle de ce mode d'ensevelissement si général en Asie, que l'on pourrait nommer la sépulture troglodyte. — Oum-el-Awamid [1], ignoré des géographes, est aujourd'hui l'un des points les plus intéressants de la Phénicie. Découvert par M. de Saulcy, visité plus tard par M. de Vogüé, Oum-el-Awamid a été exploré avec soin par M. Renan : gnomon phénicien, inscriptions phéniciennes, lions sculptés (n°s 37-38 de la collection), nombreux fragments d'architecture grecque, notamment un chapiteau ionique d'une très-belle époque (n° 48), une porte phénicienne dans le style égyptien, déjà signalée à l'attention des antiquaires par M. de Vogüé, telles sont les richesses offertes à M. Renan dans ce coin de la Phénicie, où le voyageur a trouvé réunis d'intéressants spécimens des influences diverses qui ont passé sur cette contrée et transformé l'art si complétement.

Je ne suivrai point M. Renan dans ses courses à travers la Phénicie. Je renvoie le lecteur qui voudrait approfondir davantage aux rapports adressés par M. Renan à l'Empereur, et dans lesquels, en dépit de la

1. Ou bien *Omm-el-Aâmid* (la mère des colonnes), suivant M. de Saulcy.

nature du sujet et de la forme officielle, on sent régner d'un bout à l'autre le souffle de l'homme d'imagination et de l'écrivain supérieur. Lisez, par exemple, cette courte, mais pittoresque description de Maschnaka et de la vallée romantique du fleuve Adonis, « si bien faite pour pleurer. » — Je veux me borner à faire ressortir certains points particuliers de cette importante mission, parce que c'est à l'histoire de l'art qu'ils touchent plus directement.

La vieille tour de Gebeil (Byblos), les débris de la citadelle de Semar-Gebeil, dans le haut Liban, quelques pans de murailles dans le port d'Anefé, une ruine sur la colline de Byblos, tels sont les restes que M. Renan commence par tenir pour être l'œuvre des Phéniciens. La taille colossale des blocs dont se composent ces murs, — quelques-uns, comme ceux de la tour de Gebeil, ont plus de cinq mètres de longueur, — leur appareil en bossage, et la manière dont les vides qu'ils laissent sont remplis par de petites pierres en équerre, taillées elles-mêmes en bossage, apparaissent à M. Renan un des signes qui caractérisent l'art phénicien.

« Oui, c'est à bon droit, s'empresse-t-il de dire, que M. de Saulcy a vu dans les blocs en bossage le trait dominant du vieux style phénicien ; c'est à bon droit que MM. Wolcott, de Vogüé et Van de Welde ont rapproché la tour de Gebeil de la tour d'Hippicus à Jérusalem, et remarqué que les maçons giblites qui construisirent les ouvrages de Salomon durent apporter à Jérusalem leur style national. Voilà ces grandes pierres, ces pierres de grand prix dont parle l'historien des travaux de Salomon. Ces blocs énormes des angles, auxquels l'architecte a sacrifié la régularité des premières assises, sont les pierres angulaires, les coins taillés qui jouaient un rôle si essentiel dans l'architecture hébraïque. La tour de Gebeil devient ainsi l'un des ouvrages les plus anciens du monde, l'Égypte mise à part. C'est ce vieux rempart de Kronos (El) dont parle Sanchoniaton, ou Philon de Byblos, qui valut à Byblos la réputation de la plus vieille ville du monde, et qui déjà vers l'époque de notre ère était un sujet de légende. »

Mais de nouvelles réflexions, de nouvelles études, des points de comparaison plus nombreux, et en outre l'arrivée de l'architecte qui doit coopérer aux travaux de la mission, amènent M. Renan à des conclusions bien différentes. L'appareil en bossage employé dans les constructions des Francs fortifie certains doutes nés dans son esprit. Quelques mois plus tard, il visite les murs de Tortose (Antaradus), et ces murs, considérés par tous les voyageurs comme essentiellement phéniciens, lui font éprouver une vive déception. Attribuer aux Phéniciens des murs dont la porte principale offre le trèfle et l'ogive, et qui entourent une salle dans laquelle

des nervures gothiques s'épanouissent librement, lui semble une chose impossible. La supposition que cette architecture gothique est le fait de travaux postérieurs et accessoires n'est point admissible, nous dit-il, quand on voit à quel point il y a homogénéité entre le dedans et le dehors.

Ce n'est pas tout : l'architecte de la mission a fait remarquer à M. Renan, dans les plus profondes assises de la tour de Gebeil, « certaines inadvertances et marques de précipitation, des pauvretés dissimulées dont la bonne antiquité ne fut jamais coupable. » Les doutes de M. Renan sur la plupart de ces constructions considérées comme phéniciennes vont prendre alors une telle force que son scepticisme aura peine à se contraindre. Ainsi, dans le château de Gebeil, dans la citadelle de Semar-Gebeil, dans les murs du port d'Anefé, il ne verra plus que les ruines du moyen âge; ces masses gigantesques et rigides, devant lesquelles dès l'abord il s'était incliné, ne lui paraîtront mériter qu'une simple mention.

III

Ce résultat très-négatif (bien qu'il soit peu conforme à l'opinion la plus accréditée parmi les antiquaires et les voyageurs qui ont visité la Syrie) devra être pris sans doute en grande considération toutes les fois que l'on agitera la question de savoir quels sont les signes caractéristiques de l'architecture phénicienne. Il ne m'appartient point, surtout ici, d'aborder une question controversée, dont la discussion ne pourrait intéresser qu'un public spécial, et beaucoup mieux préparé qu'on ne l'est en général à méditer sur des problèmes qui irritent et passionnent les antiquaires précisément à cause de leur difficulté, mais qui laissent la plupart des lecteurs indifférents. Toutefois, je demande la permission de placer ici en passant une observation qui me semble venir à propos.

Si le bossage, ainsi qu'on l'a dit dans les discussions soulevées au sujet de l'architecture phénicienne, est le trait caractéristique de cette architecture[1], il n'est pas inutile de rappeler à ceux de nos lecteurs qui pour-

1. Ce qu'on appelle *fruit*, en terme de maçonnerie, c'est-à-dire la diminution d'épaisseur de bas en haut d'un mur, serait encore, suivant M. de Saulcy, un trait non moins caractéristique de l'architecture phénicienne; cette diminution, qui est à peine sensible ailleurs, se manifeste ici par la retraite de chaque assise l'une sur l'autre. Le savant antiquaire donne comme exemple (exemple qui, selon M. Renan, ne tire point à conséquence par la raison que rien de pareil n'existe en Phénicie) l'angle d'une

raient l'avoir oublié, ce qu'on doit entendre par le mot de bossage. Le bossage est de deux sortes : l'un, que les constructeurs nomment le bossage brut, l'autre, le bossage taillé. Le bossage brut est une saillie laissée sur la surface visible de la pierre, et qui nous la montre telle qu'elle était au sortir de la carrière. Le bossage taillé consiste à tirer parti de ces saillies, et à les distribuer symétriquement sur le parement des murs. C'est ce dernier système de bossage (c'est-à-dire de blocs dont les saillies sont encadrées par un liséré) que nous offre l'appareil ou parement de l'enceinte du temple à Jérusalem, et notamment la muraille sacrée des Juifs, l'une des portions de cette enceinte, le *Heit-el-Morharby*. Ces deux genres de bossage se voient en Phénicie. Mais le bossage brut, sans doute le plus ancien, semble parfaitement approprié à un pays où l'architecture sortait du flanc des montagnes, et où pour se bâtir une maison on se contentait, comme à Marathus, d'évider un rocher. Le bossage taillé s'éloigne au contraire de cette simplicité, qui nous rappelle l'architecture troglodyte; sa beauté est plus artificielle; non-seulement il perd son aspect cyclopéen, mais peu à peu il devient vulgaire, on le retrouve partout, dans l'architecture grecque comme dans l'architecture romaine. De plus en plus avec les siècles il rentre dans les conditions du genre décoratif, et ce qui n'était souvent dans le principe que le fruit de la négligence et de la précipitation devient à la longue, appliqué surtout à la colonne, un simple ornement, mais d'un heureux effet. Je reviens au voyage de M. Renan.

Ce n'est qu'au milieu des ruines d'Amrit et de Ruad (Aradus) que M. Renan se voit en face d'une antiquité phénicienne reculée. C'est ici seulement que des débris franchement caractérisés peuvent faire entrevoir une antique splendeur. J'ai signalé plus haut le mur qui ceignait autrefois l'île d'Aradus. On en voit encore, au nord et au nord-ouest de l'île, des portions assez considérables pour pouvoir l'étudier. Ainsi, des prismes quadrangulaires de quatre à cinq mètres de longueur superposés parfois sans art et parfois avec un soin extrême, des assises qui posent sur une base de rochers taillés, et qui sont en certains endroits au nombre de cinq ou six, tel est en deux mots ce mur dont la célébrité est grande. « Je ne crois point, dit M. Renan, qu'il y ait au monde de ruine plus impo-

construction grandiose à Jérusalem dans le *Tyropœon* (la vallée des fromagers), construction qu'il croit avoir fait partie de la primitive enceinte du temple de Salomon (voyez l'*Histoire de l'art judaïque* page 180). Sur ce point comme sur bien d'autres, on fera bien de consulter cet écrit si intéressant et si neuf, dans lequel, avec une persévérance bien rare dans notre pays si peu porté vers ce genre d'étude, et avec une sagacité peu commune, M. de Saulcy cherche ou découvre des horizons nouveaux.

sante ni d'un caractère plus tranché. Nul doute que nous n'ayons là un reste de la vieille Arvad, un ouvrage vraiment phénicien pouvant servir de criterium pour discerner les constructions de même origine. » Une peinture de M. Lockroy, l'un des collaborateurs de M. Renan, peinture fort remarquée au Palais de l'Industrie, reproduit avec beaucoup d'accent et de vérité l'antique muraille d'Aradus.

Onze monuments, la plupart anciennement connus, mais très-imparfaitement étudiés, appellent à Marathus (Amrit) l'attention des antiquaires et des artistes. Je citerai *El Maabed* (le temple); *Burdj-el-Bezzâk* (la tour du Limaçon); les deux cellas situées dans un marais ombragé de lauriers-roses, près de *Aïn-el-Hayat* (la fontaine des Serpents); un stade vis-à-vis du *Maabed*, — M. Renan suppose qu'il est phénicien; — enfin *El-Meghazil* (les Fuseaux), pyramides sépulcrales placées au-dessus de caveaux funéraires, que M. Renan a fait déblayer. Le nombre de ces ruines, l'importance de quelques-unes, tout annonce que sur cette rive déserte on retrouvera, comme dans l'île d'Aradus, la Phénicie non point broyée, émiettée, mais dans sa virile majesté.

Le *Maabed* et les deux cellas du marais d'*Aïn-el-Hayat* nous montrent une disposition toute semblable. Elle est simple, mais elle ne manque pas d'originalité. Le *Maabed*, le plus connu de ces monuments, s'élève au milieu d'une vaste cour creusée dans le rocher. Il se compose de trois ou quatre blocs surmontés d'un toit monolithe et arrangés de manière à nous donner l'idée d'un tabernacle ouvert par devant. Un bloc de trois mètres de haut lui sert de base. Ce bloc est enraciné dans le sol comme les *témoins* que laissent nos terrassiers pour marquer la quantité de terre qu'ils ont enlevée. Le plafond des tabernacles, dans les deux cellas de la *Fontaine des serpents*, est orné du globe entouré d'Uræus, symbole que l'Égypte avait donné à la Phénicie. J'ignore ce que pouvait être le temple d'Hercule à Tyr, dont les anciens vantent la magnificence; je ne sais si les temples en miniature de Marathus, dont nous n'avons malheureusement que la carcasse en pierre, peuvent nous le rappeler très-sommairement; mais je vois qu'il n'est pas facile d'établir, entre ces chapelles et le temple circulaire de l'île de Gozo, des points de comparaison.

J'indique, mais en passant, la tour du Limaçon (*Burdj-el-Bezzâk*), mausolée gigantesque qui se composait d'un cube surmonté d'une pyramide. La pyramide est détruite, mais on trouve à l'intérieur deux chambres sépulcrales éclairées chacune par une fenêtre. On doit à M. Thobois une bonne restauration de cet édifice, d'une austérité imposante, et si différent des *Meghazil* dont je vais parler, qu'on reste tout surpris de cette variété dans les goûts de ceux qui se faisaient enterrer à Marathus.

Les *Meghazil*, au nombre de trois, s'élèvent sur une colline située vers le milieu des ruines de la ville. Le quatrième de ces monuments funéraires gît renversé sur le sol, et ne montre que des débris. Le mieux conservé se compose d'un soubassement rond formé de quatre blocs. Sur la face de chaque bloc, et formant saillie, en guise de poignée on voit un lion grossièrement sculpté. Une colonne monolithe de sept mètres de hauteur (s'il est permis de donner ce nom à une sorte de cylindre dont l'extrémité est demi-sphérique) surmonte ce soubassement; deux bracelets entourent la partie supérieure de cette colonne. Ils sont formés d'une rangée de denticules, au-dessus de laquelle se développe une série de découpures disposées en escalier. Ce tombeau, que M. Renan déclare « un vrai chef-d'œuvre de proportion, d'élégance et de majesté, » lui rappelle ces *Horaboth*, ou pyramides, que les riches faisaient dresser sur leurs tombes du temps de Job, et qui indignaient le fier nomade; car il prétendait que souvent ces mausolées couvraient des méchants. »

Ces découpures à gradins de la pyramide de Marathus se voient aussi sur des pierres ayant fait partie d'un monument très-ancien, découvert par M. Renan sur la colline, derrière le vieux château, à Byblos (n° 1 de la collection); on les remarque également sur de petits autels provenant de la même localité (voy. les nos 15, 51, 63, 93). Évidemment nous voyons ici, et pour la première fois, un motif d'architecture phénicienne parfaitement caractérisée. Ceci est très-curieux, mais ce qui l'est bien davantage, c'est de retrouver sur les murs du palais de Chimu-Canchu, dans le voisinage de Truxillo, au Pérou, un ornement en vogue à Byblos [1].

Voilà pour le moins qui paraîtra singulier, et cependant il suffit de réfléchir pour reconnaître ici une de ces rencontres de goût, d'invention et de procédés dont le développement de l'art nous offre de frappants exemples. Que ce soit en Égypte, en Phénicie, en Assyrie, en Grèce, en Italie, peu importe, vous retrouverez partout et toujours entre les divers modes de construire certaines ressemblances surprenantes, vu la différence des pays et des civilisations, mais dans lesquelles cependant vous serez forcé de reconnaître les résultats de cette grande, de cette univer-

1. Voyez Franz Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 3e édition, p. 13.

Un autre rapprochement et du même ordre nous est offert par M. de La Marmora (*Nouvelles Annales*, p. 19). Le savant voyageur fait ressortir l'étrange ressemblance qui existe entre l'ornementation du mur d'enceinte du sanctuaire du temple phénicien de l'île de Gozo, et certains vases trouvés dans les anciens temples mexicains. Cette ornementation, très-élémentaire du reste, consiste en un semis de petits points ronds ou trous concaves. « On la retrouve, ajoute M. de La Marmora, sur des vases avec des inscriptions phéniciennes, et sur quelques monuments de Sardaigne. »

selle logique de l'architecture à laquelle un artiste, quelle que soit sa nationalité ou son siècle, est tenu d'obéir. C'est ainsi qu'il n'est point de pays où tantôt la voûte, tantôt la colonne et le pilier ne prennent la première place dans les constructions. Il en est de même de l'ornementation architecturale, car cette parure n'est point aussi capricieuse qu'on le pense. Partout les fleurs, les fruits, la végétation ou quelques formes empruntées à la nature animale ont inspiré les artistes décorateurs. De là certaines similitudes étranges au premier abord, mais dont il n'y a pas plus de raison de s'étonner que de voir dans les poésies des peuples nouveaux, soit pour le tour, soit pour la métaphore, une riante confraternité.

Et comment oublier aussi les effets habituels de la grossièreté ou de la simplicité enfantine des procédés et des méthodes dans toutes les civilisations naissantes? Ne sait-on pas qu'elles y marquent d'une empreinte profonde toutes les productions de l'art et de l'industrie, que partout celles-ci offrent le même aspect? C'est de la gaucherie et de la barbarie de l'exécution qu'elles tiennent cet air de famille si surprenant au premier abord. Voyez la sculpture archaïque de la Grèce ; ne semble-t-elle pas sœur de la statuaire gothique dans sa roideur inanimée? N'en a-t-elle pas la maigreur, cet attribut distinctif des saints, comme l'écrivait un jour un voyageur protestant? L'Apollon de Ténéa [1] et cette autre statue trouvée à Idalium, et donnée par M. Rey au Louvre en 1860, ne semblent-ils point être descendus du porche de quelqu'une de nos plus vieilles cathédrales? Placez à côté des idoles du Nouveau Monde les figurines en terre cuite que l'on trouve en si grand nombre dans les tombeaux de la Grèce et de l'Italie, rangez sur les mêmes tablettes certains vases de l'Étrurie et quelques produits de la céramique mexicaine, et, si vous n'y apportez qu'une attention médiocre, vous aurez peine à reconnaître ce qui appartient à chaque pays.

Il me semble que si des réflexions très-simples que tout le monde fait ou doit faire, quand on parcourt nos musées, pouvaient être accueillies, les discussions sur les origines de l'art, et notamment sur l'invention des ordres grecs ou sur leurs prototypes, arriveraient à se simplifier.

IV

J'ai nommé la nécropole de Sidon : il importe d'y revenir. C'est ici que M. Renan a pu faire sa moisson la plus belle. Tout autour d'une

1. Le plâtre de cette figure se trouve dans la belle collection de moulages formée avec tant de soin par M. Ravaisson.

grotte nommée *Mugharet Abloun* (la caverne d'Apollon), et devenue célèbre par la découverte du tombeau d'Eschmunazar, huit sarcophages, dont ce tombeau est le type primitif, huit sarcophages de marbre blanc, ayant servi de cercueil et dont la partie la plus large est surmontée d'une tête humaine (n°s 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29), huit monuments, d'une nouveauté et d'une originalité sans égale, sont venus récompenser de ses efforts l'heureux et savant explorateur.

Réunis à quelques morceaux de même sorte que le Louvre possède actuellement, ces sarcophages forment une série remarquable, j'oserai dire un incident étrange dans l'histoire de l'art. Ces sculptures ne sont connues que depuis dix ans. A cette époque (vers 1853), le Louvre acquit de M. Pérétié un de ces sarcophages, trouvé dans une grotte sépulcrale à quelques lieues de Tripoli. Un cercueil, d'où semble sortir le buste d'une femme, coiffée de petites boucles jadis peintes en bleu, et sur les épaules de laquelle descendent quatre tresses ondulées, tel est cette espèce de momie de marbre blanc, dans laquelle d'habiles antiquaires ont pensé qu'il serait possible de reconnaître une des productions de l'art phénicien.

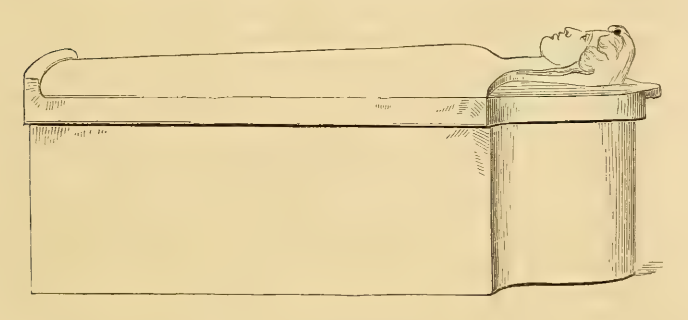
Quelques doutes s'élevèrent sur cette origine. En effet, si la forme de ce sarcophage rappelait l'Orient, la partie sculpturale ramenait à la Grèce. Trois autres sarcophages trouvés à Saïda, à Gebeil et à Tortose, et maintenant au Louvre, sont venus confirmer l'impression donnée par le sarcophage de Tripoli. Aujourd'hui le doute n'est plus permis : l'art hellénique occupe une large place dans cette classe de monuments, malgré leur aspect disgracieux.

M. Renan était amené à parler de ces sarcophages et de leur origine. Il l'a fait en excellents termes, et très-judicieusement à son point de vue. Ce sont à ses yeux des produits de l'art phénicien pendant toute la période qui s'étend de la fin de la domination assyrienne aux Séleucides. Il y voit « les échelons d'un type sépulcral dont le point de départ est la momie égyptienne, et le point d'arrivée la statue grecque. »

Je suis de l'avis de M. Renan, mais dans une mesure restreinte comme on va voir. Oui, l'Égypte a marqué ces tombeaux de son ineffaçable empreinte. Celui d'Eschmunazar est identique à certains sarcophages de la famille d'Amasis trouvés non loin des grandes pyramides[1]; mais, à part ce tombeau, le plus vieux de toute la série (par analogie il remonte vers l'an 572, 574 avant notre ère), à part quelques autres sarcophages recueillis dans la mission de Phénicie (voir les n°s 24, 28 et 29), et

1. Voyez le *Mémoire sur le sarcophage et l'inscription funéraire d'Esmunazar*, p. 62.

presque pareils à celui du roi de Sidon, l'art grec se fait reconnaître dans presque tous ces tombeaux, y compris ceux du Louvre, sur lesquels je ne puis m'arrêter. Ainsi je citerai le sarcophage n° 22, dont la tête sculptée présente quelque chose de doux et de placide. Je citerai encore le n° 25, d'un caractère si individuel; mais je dois signaler principalement les sarcophages 21 et 23. De belles lignes, des lèvres parlantes (la bouche est superbe), quelque chose qui nous rappelle la majesté tranquille du Jupiter d'Otricoli, caractérisent la tête dans le sarcophage n° 21; tête barbue et dont le front est couronné par de petites boucles. Le sarcophage n° 23 nous offre un type tout opposé. La tête est celle d'un jeune



SARCOPHAGE PHÉNICIEN (N° 23).

homme coiffé comme Apollon. La grâce, la finesse, l'élégance de cette sculpture annoncent au spectateur une œuvre également grecque. N'oublions pas le sarcophage n° 26, qui tranche si étrangement sur toute la série. Jusqu'à présent nous avons remarqué des gaînes trop larges pour la longueur et tout d'une venue; ici la caisse de la momie de marbre se moule en quelque sorte sur le corps. Mais si la tête est brisée, un bras est attaché au buste, et au bras une main qui tient un alabastron ou vase à parfums. Que faut-il penser de cette modification profonde? Ne nous indique-t-elle pas que des siècles séparent des monuments conçus cependant par une même pensée et exécutés d'après un type consacré? Au résumé, l'Égypte et la Grèce se montrent associées dans ces sarcophages, rien n'est plus clair. Mais où est l'art phénicien?

A cet égard, j'éprouve un grand embarras. N'ayant point encore vu de sculpture phénicienne, je ne puis me faire une idée bien nette de cet art vraiment mystérieux. De ce côté, nous en sommes précisément au point

où nous étions relativement à la sculpture ninivite avant les belles découvertes de MM. Charles Botta et Layard. Un nombre restreint de médailles où les symboles religieux de la Phénicie et de l'Orient se présentent pour la plupart sous la forme hellénique [1], des pierres gravées, ou bien encore des terres cuites sur lesquelles de savants antiquaires croient pouvoir reconnaître la griffe de l'Étrurie, telles sont aujourd'hui les seules bases de notre appréciation pour juger de l'art phénicien en général, et notamment de la statuaire phénicienne. Or, quoiqu'il soit très-vrai que dans l'antiquité le style dominant d'une époque se montre tout aussi bien dans une figurine que dans une statue colossale, nous n'avons point encore assez de figurines, c'est-à-dire assez d'éléments pour parler en connaissance de cause de cette statuaire. Je me suis souvent demandé pourquoi Rome, si avide de l'art étranger qu'elle avait spolié tous les temples du monde, pourquoi cette ville unique devenue le grand musée de l'Europe ne nous avait-elle point encore offert une seule statue, un seul bas-relief qui soient authentiquement phéniciens? La sculpture de Tyr ou de Sidon était-elle trop médiocre pour tenter les Verrès?

Que faut-il en conclure? La négation de l'art en Phénicie?

Nullement. Chez ce peuple ennemi de la paresse, la civilisation était trop avancée, l'essor de l'industrie trop magnifique pour admettre que l'art ait fait défaut. Tout au contraire, il a devancé l'art grec. Il florissait en pleine lumière lorsque le génie des artistes de l'Occident sommeillait encore.

1. Retrouver l'art phénicien dans la numismatique phénicienne, je veux dire dans les médailles à légendes phéniciennes, ce n'est pas non plus chose aisée. Les plus belles de ces médailles, entre autres les monnaies de Tiribaze, satrape de l'Arménie occidentale au temps de Cyrus le Jeune, et celle de Syennesis, roi de Cilicie, du temps de Darius, nous montrent le style grec dans toute sa pureté. Que quelques pièces remarquables par la finesse et l'exécution appartiennent à la Phénicie, je dois le croire, puisque d'éminents numismates m'y autorisent; mais cette perfection m'étonne, parce que les grossiers vestiges de la plastique phénicienne, que l'on trouve ailleurs, sont tellement au-dessous de ces petits chefs-d'œuvre, qu'il semble qu'aucun lien ne puisse rattacher deux manières de faire si différentes. Il est certain que les échelons par lesquels l'art phénicien serait arrivé à cette hauteur se dérobent à nos regards. Le temps et de nouvelles recherches combleront, il faut l'espérer, de si grandes lacunes, et peut-être saurons-nous un jour quelle est réellement, dans tout ceci, la part de la Grèce et celle de la Phénicie. En attendant, je forme un vœu, bien assuré d'être l'interprète de tous les amis de la science. Ce vœu, c'est que M. le duc de Luynes rentre dans la carrière. Son essai sur la *Numismatique des Satrapies et de la Phénicie sous les rois Achœménides*, nous montrent combien sa longue expérience et sa pénétration sont secourables dans de pareilles questions. M. le duc de Luynes a rendu de très-grands services à l'archéologie; il est appelé à en rendre encore : noblesse oblige.

Mais si l'art phénicien, placé sur les hauteurs de l'antiquité biblique et homérique, attire les regards; si Tyr et Sidon, par une habileté précoce à travailler tous les métaux, par leurs vases, par leurs bijoux, par une richesse d'invention que partout on admirait, nous rappellent le beau développement de l'orfévrerie chez les Florentins au moyen âge, j'allais dire chez les Phéniciens de l'Italie, ce rayon de soleil sur les plus lointains horizons de l'histoire est suivi d'une nuit profonde. L'art phénicien cesse d'être en vue, comme s'il s'était affaissé subitement. De là ressort une difficulté presque insurmontable pour caractériser la plastique et la statuaire en Phénicie, dont l'existence à des époques plus récentes pourrait presque être mise en question. Tout ce qu'on peut supposer, sans montrer trop de hardiesse dans des appréciations si délicates, c'est que cet art, né dans la bijouterie et dans l'orfévrerie, contempla peu la nature; on peut supposer que l'ornementation y tint une plus grande place que l'étude et la représentation de la figure humaine. On peut admettre encore que la grande originalité lui fit défaut dans un pays ouvert à tous les vents du ciel, soumis à toutes les influences, et subjugué par tous les conquérants. Dominé par les arts de l'Assyrie, de l'Égypte et de la Grèce, importés en Phénicie par les voies du commerce, ou bien imposés en quelque sorte par la domination étrangère, de quelle liberté pouvait-il jouir et quelle spontanéité pouvait-il avoir? Passez en revue la collection de M. Renan, et les fragments assyriens, égyptiens, grecs, tous recueillis sur un même territoire, territoire très-resserré, vous diront éloquemment combien furent puissantes et variées les influences qui entamèrent si profondément l'individualité de ce pauvre art phénicien. Les plus curieux et les mieux conservés de tous ces monuments, ce sont les sarcophages à tête humaine: ces sarcophages, dont le style diffère tant de celui que nous feraient soupçonner quelques médailles à légendes phéniciennes, ou certaines pierres gravées, nous devons les étudier comme de précieux échantillons de cet art hybride qui finit, suivant toute apparence, par s'emparer de la première place dans l'immense bazar établi au pied du Liban.

J'ai dit que la Grèce et l'Égypte semblaient associées dans ces sarcophages, qui étaient peints, peut-être en souvenir des enluminures dont les caisses des momies sont couvertes. Serait-ce se tromper grossièrement que de supposer qu'ils sont l'œuvre de certains artistes grecs, occupés, comme nos marbriers de cimetière, à tailler le marbre pour quelques habitants de Tyr, de Sidon, de Tripoli, d'Aradus ou de Byblos, — car nous avons des sarcophages de toutes ces villes, — est-il permis de penser que ces momies de pierre ont été fabriquées pour des gens riches que des raisons particulières poussaient à se faire enterrer en Phénicie suivant les

rites égyptiens? Que les modèles d'après lesquels, dans le commencement ces artistes travaillèrent, aient été fabriqués par des mains phéniciennes, je suis tout disposé à le croire. Ainsi le sarcophage d'Eschmunazar, roi de Sidon, est, selon toutes les probabilités, l'œuvre d'un sculpteur sidonien dont le ciseau reproduisait une forme de sarcophage qui fut de mode en Égypte pendant cinq cents ans. J'attribuerai aussi volontiers la même origine phénicienne à deux ou trois sarcophages du Palais de l'Industrie, par exemple à ceux qui portent les n°s 28 et 29. Mais l'esprit grec, même en Phénicie, même au plus fort de son obéissance pour ceux qui le payaient, revenait toujours à ses Muses, et ne se relâchait jamais entièrement des principes qui firent sa gloire. De là ces sarcophages dont la partie sculpturale élégante et vivante forme le plus étrange contraste avec l'aspect funéraire et grossier du reste du monument. M. Ernest Renan signale un fait très-significatif : la pierre dans laquelle on a taillé les sarcophages qu'il a recueillis, un seul excepté, ne se trouve point en Phénicie. N'est-ce pas là un commencement de preuve, comme disent les jurisconsultes, de l'origine quasi étrangère, et relativement assez récente, de la plupart de ces tombeaux ?

On le voit, la mission de Phénicie remue bien des idées, soulève bien des problèmes. Il y a là matière à un curieux et nouveau chapitre de l'histoire de l'art. Toutefois, si le nuage qui enveloppe encore une partie notable de l'archéologie phénicienne n'est point totalement dissipé, ne nous décourageons point pour cela : l'esprit humain cherchant la vérité a pour lui deux grands auxiliaires, le temps et le hasard ; ils ne l'ont jamais abandonné. Du reste, il serait difficile de ne pas convenir que cette mission gagne singulièrement à être étudiée ; il n'appartient qu'à la frivolité d'en méconnaître l'importance, à l'ignorance d'en nier les résultats. Savoir si bien récolter sur une terre cruellement ravagée depuis des siècles par la cupidité de ceux qui l'habitent, c'est faire beaucoup plus que nous devions raisonnablement l'espérer.

Mais ce qui distingue surtout la mission de Phénicie, c'est l'élévation d'esprit, c'est le beau talent de celui qui l'a dirigée. Esquisser d'un crayon plus ferme, sur la vieille terre de Chanaan, le tableau de l'archéologie phénicienne, montrer d'une manière plus lumineuse l'ensemble de ces études si difficiles et si nouvelles, me semble impossible. M. Renan a ouvert ici pour ses successeurs une véritable voie Appienne. C'est là un titre bien sérieux à ajouter à tous ceux qui lui ont valu déjà tant de considération dans le monde savant.

ERNEST VINET.

EXPOSITION DE LONDRES

PEINTURE ET SCULPTURE

III

ÉCOLES FRANÇAISE ET ÉTRANGÈRES (SUITE)[1]

Au moment d'étudier à l'exposition de Londres les œuvres de l'école française, nous devons avouer, avec une loyauté qui déplaira peut-être à quelques-uns, qu'au premier abord les tableaux de nos maîtres, tels qu'ils sont réunis à Kensington-Palace, n'ont pas éveillé en nous un intérêt suprême. Assurément, ce n'est pas la faute de l'exposition, c'est la nôtre. Mais il est dans les fatalités ou dans les priviléges de notre mémoire de nous souvenir, avec une persistance qui manque souvent de douceur, des tableaux que nous avons été appelés une fois à juger. Or, le Luxembourg fréquemment visité, les salons du Louvre et des Champs-Élysées, l'exposition du boulevard des Italiens, les étalages des marchands de la rue Laffitte, enfin les collections des amateurs nous ont successivement montré toutes les peintures qui sont aujourd'hui réunies à Londres. Une seule œuvre inédite était sur le programme, et souriait de loin à notre curiosité, *l'Empereur à Solferino*, de M. Meissonier. Mais ce tableau, joie promise et constamment fuyante, semble se refuser aux éloges de la critique; il est, comme à l'ordinaire, porté au catalogue, et comme toujours il est absent de l'exposition : si bien qu'en entrant au palais de Kensington, nous connaissions à peu près tous les tableaux de la galerie française. En outre, c'est une question grave que celle de savoir si le choix des peintures que nous avons envoyées à Londres n'aurait pas pu être mieux fait. Au lieu de donner les plus belles places aux peintres de batailles et aux élèves de l'école de Rome,

1. Voir la *Gazette* du 1er août et du 1er septembre 1862.

il fallait accepter oyalement l'invitation qui nous était faite et exposer les plus belles pages du mouvement moderne depuis 1825, peut-être même depuis Géricault. Loin de là, peu soucieux de nos gloires, nous avons caché notre or, pour montrer notre menue monnaie. Croira-t-on que M. Delacroix, qui, je suppose, tient quelque place dans l'histoire de l'art contemporain, n'est représenté à Londres que par son ébauche de *la Mort de l'évêque de Liége?*... Pour Ary Scheffer, suffisait-il de prendre *Saint Augustin et Sainte Monique?* Certes, *la Source* de M. Ingres est un morceau rare; mais n'eût-il pas été intéressant de grouper auprès de la jeune nymphe quelques portraits du maître et deux ou trois de ses grandes compositions, *le Martyre de saint Symphorien* par exemple, et *le Vœu de Louis XIII?* Quant à Paul Delaroche, qui est d'ailleurs fort connu en Angleterre, grâce aux collections du duc de Sutherland et de lord Ellesmere, nous avons six tableaux de lui : c'est assez. Mais, moins heureux que celui que l'*Art-Journal* appelle *The great Delaroche,* M. Horace Vernet est vraiment en droit de se plaindre, car la *Bataille de l'Alma* et deux portraits de maréchaux sont des témoignages très-imparfaits de son talent. Enfin, Decamps a été presque complétement sacrifié : nous n'avons de sa main que deux cadres difficiles à découvrir. Quant aux paysagistes, qui pouvaient, si leurs tableaux avaient été bien choisis, écraser l'école anglaise, on a oublié Jules Dupré.

L'exposition française est donc incomplète, et au premier aspect elle déconcerte un peu le visiteur. Que si cependant on y regarde de plus près, on retrouve dans les galeries qui lui sont consacrées bien des œuvres honorables, bien des tableaux spirituels ou charmants. A côté de *la Source,* dont il est inutile de reparler ici, se placent, pour la gravité de l'aspect et la sévérité du sentiment, les portraits de M. Hippolyte Flandrin, notamment la *Jeune fille à l'œillet,* qui fut un des succès du Salon de 1859, et qui appartient aujourd'hui à M. le marquis Maison. Le portrait de l'Empereur, récemment exposé, est aussi une page digne de toute l'attention de la critique. Bien que cette peinture, par l'insuffisance du coloris et l'effacement volontaire de tout relief, appartienne plus au domaine de l'abstraction qu'à celui de l'art pittoresque proprement dit, elle s'impose au regard par sa solennité, sa sobriété et la puissance d'idéalisation qu'elle révèle chez l'artiste.

Parmi les œuvres de style, une des meilleures est assurément *la Glorification de saint Louis* de M. Cabanel, grande page sévère et dont la composition symétrique fait songer aux maîtres des époques privilégiées. Quelques autres tableaux empruntés au musée du Luxembourg sont aussi bons à revoir. Le *Saint François d'Assise* est le chef-d'œuvre de Léon

Benouville, et *les Illusions perdues* de M. Gleyre, bien qu'insuffisantes à représenter le talent de l'auteur, voient se prolonger leur succès, grâce à un certain effet mélancolique et à des têtes d'un joli sentiment. Cette peinture nous reporte par sa date à l'exposition de 1843 : combien nous avons changé depuis lors, et M. Gleyre avec nous! Dans ces temps naïfs, une barque légère suffisait à emporter nos illusions fugitives : qui sait si aujourd'hui une flotte y pourrait suffire?

L'exposition s'est également enrichie de quelques tableaux que nous avions perdus de vue, et qu'il est curieux de retrouver; telle est *la Vision de Zacharie*, de M. Laemlein, empruntée au musée de Rochefort; c'est la meilleure inspiration de l'auteur, qui a montré en cette occurrence de l'élan dans la pensée et de la fougue dans l'exécution; tel encore est le *Xerxès* du regrettable Adrien Guignet, qui préludait ainsi en 1846, mais avec sobriété, à ces curieuses tentatives d'archéologie dont on a abusé depuis jusqu'à perdre de vue la question d'art, le but suprême.

M. Baudry a envoyé à l'exposition les meilleures pages de son œuvre, la *Léda*, toujours gracieuse et fine dans la morbidesse de ses carnations délicates, et *la Fortune et le jeune enfant*, du Salon de 1857. Nous avons parlé jadis de ce tableau, qui nous paraissait manquer de personnalité, et qui, entaché çà et là de pastiche, ne nous semblait pas une révélation suffisante du talent de M. Baudry. Et cependant combien les tendances les plus secrètes de l'artiste s'affirmaient déjà dans cet heureux début! La Fortune, vaguement empruntée à Titien, est charmante dans son attitude allongée; l'enfant s'agite et se tourmente avec un maniérisme qui, sans être de bon aloi, fait songer aux écoles consacrées. Ce tableau a conservé d'ailleurs ses qualités d'autrefois; on y retrouve comme jadis une exécution en même temps consciencieuse et libre, des chairs assouplies et lumineuses, et un coloris qui, sans être robuste, sans être même savamment équilibré, a des fraîcheurs de tons singulières et une vraie fleur de jeunesse.

Viennent ensuite les peintres de genre : M. Hébert et ses maigres filles à l'œil enfiévré; M. Breton et ses *Sarcleuses*, du cabinet de M. le comte Duchâtel; les deux Leleux; madame Brown avec ses *Sœurs de charité*; et M. Brion qui, malgré tout son talent, n'était pas parvenu à s'illustrer par ses pittoresques scènes de l'Alsace et des Vosges, mais dont le public commence à s'inquiéter depuis que, s'inspirant des pages du poëte, il s'est fait le peintre de Cosette et de Gavroche. Auprès de ces maîtres se groupe la petite armée, très-estimée en Angleterre, des miniaturistes à l'huile, MM. Plassan, Chavet, Fichel, dominés de bien haut par M. Meissonier qui, s'il n'a pas à l'exposition sa *Bataille de Solferino*, peut du moins

montrer des spécimens très-fins de sa spirituelle manière, *l'Étudiant, le Déjeuner, les Bravi*, tous trois à M. le duc de Morny. A propos de ces tableaux, on peut assurément regretter que M. Meissonier n'ait pas été tenté de reproduire, à l'exemple de M. Frith, les spectacles et les habitudes de la vie moderne. Il y avait là pour son talent une mine inépuisable; il a mieux aimé peindre incessamment l'habit de velours, la veste de satin broché, les bas chinés, les boucles d'argent du même petit bourgeois qui sait peut-être par ouï-dire ce qu'on a fait la veille au café Procope ou à la Comédie-Française, mais qui en sait bien moins, à coup sûr, que le moindre personnage crayonné par Gravelot ou par Saint-Aubin. C'est aux contemporains à raconter l'histoire contemporaine. Les Anglais, depuis Hogarth jusqu'à M. Frith, n'ont jamais manqué à ce devoir. N'y a-t-il pas là pour nous une leçon à prendre, un exemple à imiter?

Mais les deux écoles voisines s'ignorent aujourd'hui presque complétement. Il n'en fut pas toujours ainsi. L'historien qui voudra plus tard étudier les origines du paysage moderne devra tenir compte de l'influence que les maîtres anglais ont exercée sur les nôtres aux premières heures, lors du mouvement romantique. Constable, Bonington et l'aquarelliste Copley Fielding exposant au Louvre en 1824, ce n'est pas un fait insignifiant. Et il se passa depuis lors une étrange chose : nous prîmes aux Anglais leur secret, et c'est nous aujourd'hui qui conduisons par les forêts et par les plaines le groupe rêveur des paysagistes. Jules Dupré, nous l'avons dit, manque à la fête; mais nous avons Paul Huet, le peintre des grands aspects et des campagnes émouvantes; Théodore Rousseau, dont *l'Étang* et le *Groupe d'arbres* sont des chefs-d'œuvre de couleur, de vérité et de sentiment; Marilhat, si lumineux et si accentué dans sa *Nécropole du Caire;* Cabat, qui sait si bien le chemin des solitudes, et Corot, le poëte aux rêveries enchantées. Des talents plus jeunes, Troyon, Daubigny, Diaz, brillent à côté de ces maîtres consacrés, et il faut placer auprès d'eux Harpignies, dont le succès s'affirme de plus en plus et avec lequel il faut compter déjà. Enfin, nous avons à Londres Fromentin, aux transparences argentées, et Courbet, toujours vigoureux, mais qui, à voir son *Combat de cerfs* environné de peintures fraîches et tendres comme celles des paysagistes anglais, semble un échappé de la caverne de Caravage.

Des dessins intéressants complètent l'exposition française. Charlet a un beau cadre d'aquarelles, ce cadre que le biographe du peintre, le colonel de La Combe, avait disposé lui-même, et dont il ne saura pas le succès. Le prince Demidoff et M. Adolphe Moreau ont prêté de beaux Raffet; M. Bida a envoyé ses fusains du Salon dernier; M. Eugène Lami

ses pétillantes gouaches, qui redisent en souriant les poétiques chansons d'Alfred de Musset; enfin on a exposé, parmi les dessins, un éventail de M. Edmond Hédouin, frais souvenir de Watteau qui, par la gaieté de la coloration et l'esprit de la touche, constitue un bijou tout à fait digne des mains d'une patricienne.

Nous demandons humblement pardon à nos compatriotes, à nos amis, d'avoir passé si vite devant des œuvres qui, pour la plupart, représentent un si loyal effort, un travail si sincère. Mais, nous l'avons déjà dit, l'exercice assidu de notre « magistrature » nous a déjà fourni l'occasion de louer ou de discuter les tableaux qu'ils ont exposés à Londres. Nous n'avons pas voulu reproduire nos appréciations anciennes, n'étant pas de ceux qui ont conquis le droit de se réimprimer. Il nous a paru d'ailleurs que les lecteurs de la *Gazette* attacheraient plus d'intérêt à l'étude des écoles étrangères qu'à une édition nouvelle d'observations qui, déjà faites cent fois à propos de nos maîtres, manqueraient fatalement de nouveauté. Et puis la critique a ses caprices, comme elle a ses défaillances. Voir toujours la même chose, répéter constamment le même refrain, cela est amer. Nous sommes allés, comme de vieux enfants que nous sommes, où la curiosité nous poussait. Mais le Salon de 1863, qui se prépare, sera pour la *Gazette* une occasion toute naturelle de revenir sur les mérites de l'école contemporaine, et celui de nous qui sera chargé de ce travail peut dès aujourd'hui, comme le héros de la comédie populaire, prendre l'engagement de se servir de sa plume pour défendre l'art moderne, — ou au besoin pour le combattre.

IV

Parmi les écoles étrangères, qu'il nous reste à examiner sommairement, l'école belge tient une place à part. On a compris, à Bruxelles et à Anvers, que l'occasion était solennelle, et que, pour que le pays gardât sa bonne renommée, il fallait envoyer à Londres les tableaux des maîtres, et non ceux des élèves. Une très-large part a donc été faite à M. Gallait, qui jouit en Belgique d'une estime singulière, et à M. Leys, en qui s'incarne la moderne école d'Anvers.

L'exposition montre neuf peintures de M. Gallait. Quelques œuvres d'une exécution toute récente permettent de constater d'abord que l'artiste n'est pas en progrès. Le portrait du pape, peint à Rome en 1861 (je donne ces dates pour l'édification des biographes futurs), est une

peinture extrêmement molle et d'une pâleur de ton évidemment en dehors de toute vérité. Que le pape soit d'un tempérament lymphatique, je ne refuse pas de le croire, mais il m'est impossible d'admettre que son visage soit de ce blanc mat qui, en bonne conscience, n'a rien d'humain. M. Gallait, on a le droit de le craindre, aura confondu la blancheur avec la lumière. Quoi qu'il en soit, l'erreur ici est complète. La *Dalila*, qui est datée de 1862, a été conçue sous l'empire d'une préoccupation aussi dangereuse. La maîtresse de Samson est assise sous une tente cramoisie, fond vigoureux sur lequel elle se détache blanche et à demi nue, car la partie inférieure de son corps est seule entourée d'une draperie tombante. Ici M. Gallait a dépassé le Rubicon que Paul Delaroche, à qui l'artiste belge a été si souvent comparé, n'a jamais osé franchir. Delaroche, qui fut toujours un homme prudent, s'est abstenu, avec une persistance salutaire, d'aborder la question du nu; moins sage, M. Gallait a déshabillé sa *Dalila,* et il a fait paraître une inconsistance dans la forme, qui a été une des surprises de l'exposition de Londres. Et la peinture ici n'est pas meilleure que le dessin; à force de chercher la douceur, M. Gallait est arrivé à l'effacement; sa *Dalila* n'est pas une femme, c'est une vision fugitive, une ombre légère, une vapeur.

Oublions donc les derniers tableaux de M. Gallait, pour nous souvenir de ceux qui lui ont valu sa réputation. *La Reine Jeanne devant le cadavre de son mari*, *les Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Horn*, enfin *l'Abdication de Charles-Quint*, sont des peintures qu'on peut discuter, mais dont il est juste de louer les qualités un peu vulgairement pittoresques. Le chef-d'œuvre de M. Gallait restera, malgré tout, *l'Abdication de Charles-Quint*, grande scène savamment disposée, d'un large effet décoratif et d'une exécution assez vigoureuse. Ce tableau et celui où sont réunis les cadavres des deux comtes décapités sont vraiment mieux peints que des Delaroche, et ils se conserveront mieux; malheureusement, les types de M. Gallait sont d'une vulgarité sans remède, et son talent, d'ailleurs réel, a toujours manqué d'une qualité souveraine, — la distinction.

C'est par cette qualité, au contraire, que se recommandent les moindres créations de M. Leys, du moins depuis qu'il a pris possession de lui-même. Le côté archéologique de son talent, sur lequel on a tant insisté et au sujet duquel il y aurait d'ailleurs quelques réserves à faire, ne doit pas nous empêcher de reconnaître que les questions purement pittoresques tiennent dans son œuvre une place importante. Plusieurs des tableaux exposés à Londres nous sont déjà connus. Dans une note sur le Salon d'Anvers, nous avons parlé, l'an dernier, de la *Publication de*

l'édit de Charles-Quint introduisant l'inquisition dans les Pays-Bas; le tableau des *Catholiques,* qui porte la date de 1853, a été exposé autrefois à Bruxelles; mais *l'Institution de l'ordre de la Toison d'or,* plus récemment achevée, est soumise pour la première fois au jugement de la critique. C'est une grande scène d'apparat qui, de loin, semble un feuillet détaché d'un manuscrit du xv[e] siècle. L'exécution de ce tableau présentait des difficultés considérables : les surplis blancs des chanoines qui assistent à la cérémonie, et les robes rouges des dignitaires de la cour du duc de Bourgogne pouvaient donner lieu à des contrastes violents, et là était le danger, si l'on songe que M. Leys, ainsi que nous le lui avons reproché jadis, n'a pas toujours obéi à la grande loi de l'harmonie. Mais ici la difficulté a été magistralement évitée : sans mentir en quoi que ce soit à la vérité historique du ton local, M. Leys a noyé les vivacités de détail dans la puisssante chaleur de l'ensemble, et son tableau est à la fois somptueux, intime et solennel comme la cérémonie dont il retrace l'histoire. Les réductions d'après les fresques décoratives d'une salle à manger à Anvers, *le Jeune Luther chantant des hymnes dans les rues d'Eisenach,* et *Marguerite d'Autriche recevant le serment des arquebusiers,* ne sont pas moins réussis que *l'Institution de la Toison d'or,* et prouvent que M. Leys, de plus en plus maître de son art, en sait désormais tous les secrets.

Les peintres de scènes familières sont aussi dignement représentés à l'exposition de Kensington-Palace. M. Madou, dont le coloris reste toujours un peu faux et suranné, a neuf tableaux importants; dans une manière plus nouvelle, *la Séparation* et *les Regrets* de M. de Groux, sont de poétiques inventions et de bonnes peintures intimes; M. Willems, nous le disons avec mélancolie, incline de plus en plus vers un procédé maigre et sec, enfin M. Alfred Stevens, dont nous connaissions déjà *le Bouquet* et *la Veuve,* persiste dans son goût pour les colorations puissantes et mêle un fin sentiment à ses jolies scènes de la vie moderne.

Les animaux de MM. Verlat et Joseph Stevens, les architectures de M. Van Moer et les vigoureux paysages de M. Lamorinière et Fourmois, prouvent que l'école belge a des aptitudes très-diverses. Les peintres dont nous avons parlé — et nous aurions pu en citer bien d'autres — accusent de plus en plus leurs affinités avec les maîtres français; en un mot, la Belgique obtient à Londres le succès qu'elle a eu à Paris en 1855. Ce petit royaume, qui tient si peu de place sur la carte d'Europe, semble vraiment plein de séve; l'art y était tombé bien bas il y a trente ans; il y a eu là une véritable renaissance.

Mais, hélas! ce mouvement de réveil ne s'est pas étendu au pays de

Rembrandt. L'exposition hollandaise est triste, et lorsqu'on aura signalé en courant les anecdotes comiques de M. David Bles, les paysages de M. Roelofs, les intérieurs de villes de M. Weissenbruch, et surtout l'émouvant tableau de M. Israëls, *le Naufragé*, on aura tout dit.

La Suède a un peintre, M. Hockert, dont nous avons vu à Paris de vigoureuses scènes de la vie rustique en Dalécarlie; la Norvége a M. Tidemand; le Danemark, rien.

La Russie, entrant courageusement dans la pensée qui a dicté le programme de l'exposition, a envoyé quelques tableaux anciens qui sont malheureusement confondus avec les productions de l'industrie. Nous avons découvert dans ce désordre quelques bons portraits d'un peintre du XVIIIe siècle, Démétrius Lewitsky, et entre autres celui d'une charmante danseuse, Nathalia Borshchof. Le nom de Lewitsky, je n'ai pas besoin de le dire, manque dans tous les dictionnaires. M. Viardot, seul parmi nous, en a dit un mot dans ses *Musées de Russie;* il a vu de lui, chez M. Prianitchnikoff, directeur des postes à Saint-Pétersbourg, « un portrait de vieillard, à la manière forte et solide de Rembrandt. » La souriante effigie de Nathalia ne ressemble nullement à un Rembrandt, mais c'est une bonne et saine peinture qui, conçue dans un sentiment tout français, me donne lieu de supposer que Lewitsky est un élève de Tocqué qui, comme on sait, séjourna à Saint-Pétersbourg en 1757 et en 1758.

Les portraits de Charles Bruloff, exécutés en 1837 et en 1849, sont insignifiants : un des meilleurs peintres contemporains est donc M. Aïvazofsky, dont les effets de neige ont eu quelque succès aux expositions de Paris.

Quant à l'Allemagne, appelée à envoyer son contingent à l'exhibition internationale, elle a absolument manqué de sens pratique. Il serait vraiment cruel de juger ce grand pays sur les œuvres pauvres, vides, malsaines, qui ont la prétention de le représenter à Londres. Si l'on met de côté tout d'abord les paysages des deux Achenbach, *l'Enterrement* de Knaus, *le Départ des émigrants* de Carle Hubner, les scènes hongroises de Raffalt et de Petenkoffen, les *Animaux* d'Otto von Thoren, et quelques photographies d'après les fresques d'Alfred Rethel à Aix-la-Chapelle, il ne reste plus que le néant. Un carton de Cornélius, *les Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, représente à lui seul l'art héroïque de l'Allemagne. Rien d'Overbeck, et de Kaulbach pas davantage. Les galeries de l'exposition prussienne ont pourtant quelque prix à l'exposition de Londres : elles constituent, dans ce bruyant palais où tout est foule et rumeur, « l'endroit écarté » que cherchait Alceste. On peut s'y reposer à l'aise, mettre en ordre les notes qu'on a prises dans les départements voisins, penser à ses

amis absents, et cela sans craindre d'être troublé dans son travail ou dans son rêve. Les salons allemands sont silencieux et frais comme la tombe : il n'y vient jamais personne.

Hélas! il y a une autre nécropole à Kensington-Palace : c'est la galerie espagnole. Si bien disposé qu'on soit pour le pays de Velasquez, on ne peut louer dans sa petite exposition qu'un tableau, et c'est un Goya, le portrait de la reine Donna Maria étendue sur un lit de repos, peinture incorrecte et bizarre, mais d'une étrange séduction. De même, dans les galeries italiennes, la meilleure toile est une *Vue de Venise* de Canaletti. L'Italie, il est vrai, a pris sa revanche dans la sculpture; et puis, comment demander des œuvres d'art à une terre si fortement ébranlée par les révolutions d'hier? Les tableaux exposés à Londres sont la constatation non de la situation actuelle, mais d'une situation passée; l'effacement, le défaut de personnalité, la banalité académique, l'absence de toute sincérité dans l'étude de la nature, tels étaient les caractères de l'art italien au moment où l'Italie s'est faite. Un mouvement de renaissance suivra, nous l'espérons, les agitations de la politique, et affirmera aux yeux du monde le bénéfice de l'indépendance reconquise; mais aujourd'hui l'Italie en travail nous prie d'attendre un peu pour la juger : nous attendrons.

V

La sculpture est assez mal exposée au palais de Kensington. Elle est répandue un peu au hasard dans les galeries supérieures où sont les tableaux, sur les marches des escaliers, et au rez-de-chaussée, au milieu des productions industrielles. Ce désordre rend impossible une étude comparée de la statuaire contemporaine. Nous devons toutefois essayer de nous reconnaître dans ce chaos.

La France paraît marcher la première dans ce concours spécial. Elle peut du moins montrer un chef-d'œuvre, le *Centaure* de M. Barye, et un nombre vraiment considérable de figures distinguées, soit par le caractère, soit par le style. Nous avons retrouvé, dans le département français, le *Barra* de David d'Angers, la *Cornélie* de M. Cavelier, l'*Adam* de M. Perraud, le *Faune* de M. Lequesne, la *Suzanne* de M. Cabet, l'*Ariane* de M. Aimé Millet, les *Gracques* de M. Guillaume. La plupart des œuvres qui ont été remarquées à nos derniers Salons se sont donné rendez-vous

à Londres, car il faudrait citer encore les marbres ou les bronzes de MM. Gumery, Clésinger, Maillet, et les bustes de MM. Oliva et Iselin. Étudié ainsi dans son ensemble, le groupe de nos sculpteurs modernes paraît avoir plus de sagesse que d'inspiration, plus de savoir-faire que de génie. Les élèves de l'école de Rome, qui surabondent dans les noms que nous avons rappelés, ont le tort de se ressembler trop, et la première de leurs qualités, c'est évidemment l'obéissance.

Les Anglais ont appelé à leur secours quelques-uns de leurs anciens maîtres, Banks, Nollekens, Flaxman, Westmacott et Chantrey. C'est là, je crois, le meilleur de leur richesse. Les œuvres des sculpteurs vivants sont en général d'une grande fadeur et d'une fatigante impersonnalité. Nous ne nous déclarons convertis ni par M. Foley, ni par M. Baily, ni par M. Bell, qui jouit cependant d'une haute estime en Angleterre, si l'on s'en rapporte à l'importance des monuments dont on lui confie l'exécution. Mais les bustes de M. H. Weekes sont charmants et purs. Une grâce étrange, un modelé savant et souple recommandent celui de miss Woolstonecraft; dans le buste de lord Truro, du même artiste, le sentiment réaliste du portrait se concilie admirablement avec les exigences du goût. M. Weekes est l'auteur d'un buste d'Allan Cunningham, qui fut très-remarqué à Paris en 1855.

M. Gibson, membre de l'Académie royale, a envoyé de Rome trois statues, qui ont été placées au rez-de-chaussée du palais dans un temple d'architecture polychrome. Ces figures, — *Vénus*, *Pandore* et *Cupidon*, — sont elles-mêmes colorées d'une teinte rose qui imite vaguement le ton des chairs. L'idée de faire de la sculpture peinte a longtemps tourmenté M. Gibson, mais cette nouvelle tentative n'est pas appelée à avoir plus de succès que celles de MM. Marochetti et Clésinger. Il est étrange cependant de voir les Anglais entrer dans cette voie. En effet, les trois figures nues de M. Gibson ont un singulier caractère; elles manquent d'une qualité essentielle en sculpture, la chasteté. Il y a depuis quelques temps à Paris, chez les marchands du boulevard, des statuettes en porcelaine rose qui appartiennent au sentiment le plus bourgeois, et qui, je suppose, n'ont pas d'autre raison d'être qu'une certaine apparence d'impudicité : la *Vénus* et la *Pandore* de M. Gibson se rattachent par des liens étroits à cette fâcheuse école. A notre sens, l'échec est définitif, et il n'est plus possible aujourd'hui de faire de la sculpture coloriée.

Le Danemark a envoyé quelques ouvrages de Thorwaldsen, œuvres d'une grâce correcte, mais un peu banale; et la Belgique une *Vénus Anadyomène* de M. Fraikin, dont le rhythme est heureux, et qui prouve chez l'auteur une forte étude des maîtres et de l'élégance sans fadeur.

Comme l'Angleterre, l'Italie a fait appel au passé. Canova et Bartolini sont représentés par des statues et des bustes qui n'apprennent rien de nouveau sur le compte de ces éminents artistes, mais qu'il est curieux de rapprocher de la sculpture italienne de notre temps. C'est là en effet, c'est surtout dans Canova qu'existent en germe ces qualités d'exécution que l'on a portées si loin dans les ateliers de Florence, de Milan et de Rome. Les Italiens ont aujourd'hui une adresse merveilleuse pour tailler le marbre, pour l'assouplir, pour lui faire exprimer le grain rugueux d'une étoffe ou la délicatesse amoureuse d'un épiderme féminin. Ces mérites sont visibles dans les ouvrages de M. Fantacchiotti, *Musidora* et *l'Enfant endormi ;* ils éclatent également dans la *Liseuse* de M. Pietro Magni. Nous avons peut-être été trop sévère autrefois vis-à-vis du sculpteur milanais. L'*Andromède* et la *Femme masquée,* qu'il avait exposées à Paris en 1855, nous avaient semblé des ouvrages assurément très-bien exécutés, mais peu dignes de la sévérité de la statuaire par leur caractère maniéré ou anecdotique. Qu'était la première de ces figures, sinon une imitation de l'Algarde et des maîtres du temps d'Innocent X ? Qu'était la *Femme masquée*, sinon le jeu puéril d'un ciseau attentif à reproduire en marbre la vignette élégante d'un journal de modes ? M. Magni a depuis lors fait un pas en avant. *La Liseuse* appartient encore à la sculpture familière ; c'est une figure de jeune fille naïvement penchée sur son livre, dans une attitude pleine de naturel et de grâce. Le marbre est taillé avec une habileté rare et dans un sentiment vrai de la vie.

La Prière du matin de M. Vincenzo Vela est une œuvre du même ordre, et peut-être la réalité y est-elle cherchée de trop près. C'est une statue de la jeunesse de l'auteur, car elle porte la date de 1846. M. Vela a représenté une enfant qui, au sortir de son lit de jeune fille, s'est agenouillée pour faire sa prière matinale, laissant pendre inutile le livre qu'elle tient à la main, car elle sait par cœur les mots consacrés. L'artiste, déjà très-préoccupé de la vérité, s'est complu à la traduire en ses moindres détails, et il a été jusqu'à accuser la pression d'un cordon trop serré sur le sein à demi nu de la jeune fille. De là dans l'ensemble une œuvre exacte, une œuvre bien faite, mais d'un sentiment peu élevé ; mais c'est là le talent de M. Vela. Son *Spartacus* du Salon de 1855 était étrangement vulgaire, et l'*Officier piémontais* qu'on voit à Turin sur la place du Château est héroïque — comme un soldat d'Horace Vernet.

M. le baron Marochetti, qui est devenu presque Anglais et dont le nom figure même sur la liste des *Associates* de l'Académie royale, a exposé avec les Italiens, ou du moins le catalogue l'a classé parmi ses anciens compatriotes. Un moulage en bronze de sa statue de sir Jamsetjee

Jejeebhoy, dont nous donnons ici la gravure, se dresse au seuil du département industriel, lorsqu'on entre dans le palais par *Exhibition Road*. C'est une figure sévère, solidement assise sur un fauteuil comme sur un trône, et pleine de cette solennité douce qui convient à la fois à la situation sociale du personnage représenté, et au caractère général de la phy-



JAMSETJEE JEJEEBHOY, PAR M. MAROCHETTI.

sionomie indienne. Bien que le costume du nabab eût prêté à la richesse et à la somptuosité du détail, M. Marochetti a voulu avant tout faire une œuvre austère, et il y a pleinement réussi. Sa statue a l'intimité d'un portrait et le calme inquiétant d'un dieu des bords du Gange.

Et maintenant, que reste-t-il à dire encore ? Bien des choses sans doute, car, si interminable qu'il soit, notre travail ne saurait être que très-incom-

plet en présence de la multitude d'œuvres d'art réunies au palais de Kensington. Mais, devant un si prodigieux entassement de tableaux, de dessins, de statues, de gravures, la critique harassée demande grâce. Ces expositions universelles ou internationales sont dans le sens de l'esprit moderne : elles donnent par avance satisfaction à ce grand rêve de l'unité, qui demeure évidemment le but suprême des temps où nous sommes. Une leçon féconde se dégage de ces concours solennels. Dans l'absolu de la théorie, nous adhérons donc au principe de ces expositions colossales; mais dans la pratique, et les forces humaines étant quant à présent limitées, nous les trouvons un peu fatigantes. Il semble aussi que dans l'organisation de ces grandes fêtes, la science moderne n'a pas dit son dernier mot. Toutes les manifestations du génie humain ayant entre elles un lien manifeste et formant une vaste synthèse, il ne répugne pas à l'esprit que les créations de l'art soient exposées à côté des productions de l'industrie; mais c'est forcer le principe que de réunir en une seule et même construction, sans transition et sans repos possible pour le regard, des choses si dissemblables, si contradictoires parfois. Ces grandes cages de fer et de cristal, où l'on installe aujourd'hui les expositions, sont singulièrement sonores, et il est malheureusement beaucoup d'industries qui ne s'affirment que par le bruit qu'elles font. A certaines heures, lorsque les machines, les orgues, les cloches, et, par-dessus tout, le vague bourdonnement de la foule, se mettent à parler à la fois, le palais de Kensington, éclatant de rumeurs, chamarré de couleurs voyantes, est le vestibule de l'enfer. Il faut avoir une grande puissance d'abstraction pour pouvoir s'isoler au milieu de ce vacarme, et suivre dans ce chaos l'unité tranquille de sa pensée. Mais le monde moderne est sans pitié pour les rêveurs. Ne pourrait-on pas, puisque les expositions de ce genre sont destinées à se reproduire, inventer une combinaison architecturale qui permette de séparer davantage les bruyantes merveilles de l'industrie des créations silencieuses de la peinture et de la statuaire? De grâce, entre les unes et les autres, mettez au moins un rideau, un mur, mieux que cela, — un jardin. Et faites en sorte qu'il soit possible d'aller se reposer devant un paysage ou devant un beau marbre, sans accrocher les ailes de sa fantaisie aux formidables engrenages de vos machines, sans avoir à affronter la menace de vos sinistres canons rayés!

PAUL MANTZ.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Tours, 20 septembre 1862.

Puisque notre collaborateur Léon Lagrange consent, mon cher Directeur, à remplir par intérim ma place de chroniqueur des ventes, je souhaite, pour le profit de nos lecteurs et pour le mien, qu'il ait le plus d'occasions possible d'exercer sa spirituelle érudition, et je puis jouir sans remords des vacances que la *Gazette* m'accorde.

Aussi bien suis-je en pleine Touraine, et je puis, comme le héros de Rabelais, Gargantua, accompagné de son professeur Ponocrates, « souventes fois aller visiter les compagnies de genss lettrés ou de genss qui ont vu pays estrangers. »

Hélas! monsieur, l'un des plus aimables parmi ces « genss lettrés, » le colonel de La Combe, si chevaleresque, si affable pour tous ceux qui s'intéressaient aux arts, la mort est venue le surprendre au moment où il envoyait à l'exposition de Londres ses plus belles aquarelles de Charlet, au jour où il allait se décider peut-être à livrer aux amateurs la seconde édition de son livre, *Charlet, sa vie, ses lettres et son œuvre lithographique,* livre aujourd'hui épuisé. J'ai eu sous les yeux le manuscrit à peu près définitif de cette seconde édition, et j'admirai avec quel scrupule il avait revu la partie de la correspondance qui avait soulevé quelques objections, avec quel soin et quelle patience, en s'aidant de tous les conseils, il avait corrigé les erreurs de son premier catalogue, refondu les divisions principales, remanié les descriptions, enfin mis dans ce nouveau travail tous les scrupules d'une intelligence ouverte et loyale. Il serait fâcheux que ce manuscrit restât longtemps inédit. — J'ai passé de longues heures dans ce cabinet où j'avais été si gracieusement accueilli à mon premier voyage à Tours, peu de mois après la fondation de la *Gazette,* et j'ai feuilleté à loisir la plus intéressante collection de lithographies que j'eusse encore vue. M. de La Combe n'avait pas seulement recueilli les plus belles aquarelles de Charlet et de ses élèves Juhel, Canon ou Lalaisse, des dessins importants de MM. Eugène Delacroix et Louis Boulanger, de Decamps, de Francia ou de Cathelineau (un artiste tourangeau plein de talent); il avait encore acheté, au moment où elles paraissaient chez Engelmann, chez Delpech, chez Motte, chez les frères Gihaut, chez le marchand, chez l'éditeur, ou chez l'imprimeur, toutes les lithographies que crayonnaient les maîtres, jeunes alors, de l'école contemporaine. J'ai trouvé là,— outre l'œuvre de Charlet, qui est sans rival, et celui d'Horace Vernet,— les œuvres partielles de Géricault, de Bonington, de Scheffer, de Decamps, d'Eugène Delacroix, de Lemud, de Raffet, d'Eugène Isabey, etc. Et puis les séries complètes, aujourd'hui introuvables, des albums de Grandville, d'Henry Monnier, d'Eugène Lamy, caricatures philosophiques ou mordantes, scènes d'intérieur ou de *hight life,* qui disent si bien l'état des esprits ou de la société à de certains moments.

Mais les collections n'ont et ne peuvent avoir d'attraits que pour celui qui les forme. Ce cabinet sera dispersé au commencement de l'hiver prochain. Cette vente sera pro-

bablement l'une des plus curieuses de la saison, au moins pour l'intérêt qu'elle offre aux amis de l'art moderne. Elle confirmera la réputation d'homme de goût de M. de La Combe, en prouvant que son enthousiasme pour son maître préféré ne le laissait pas indifférent aux productions remarquables des autres.

C'était par M. de La Combe que j'avais été présenté jadis chez M. Luzarches et chez M. Roux ; et n'eût-il pas d'autres titres plus intimes à mon respect et à mon affection, je lui devrais encore de la reconnaissance pour m'avoir procuré cette bonne fortune. Le cabinet de M. Luzarches, riche en tableaux anciens, en fines porcelaines, en meubles italiens, renferme une bibliothèque célèbre parmi les bibliophiles. M. Luzarches a recueilli, avec une science qui fait autorité, les éditions les plus rares des poëtes italiens ou français de la Renaissance, les reliures les plus merveilleuses, les manuscrits les plus estimés. De ces manuscrits, vous ne l'ignorez pas, il en a fait déjà imprimer quelques-uns, les remplissant de notes érudites et ingénieuses, bornant les tirages à un petit nombre d'exemplaires qui deviennent ainsi de précieux cadeaux destinés aux bibliothèques nationales, aux sociétés savantes, aux bibliophiles d'élite. Bientôt paraîtra un carnet du cardinal Mazarin; un autre jour peut-être, l'analyse de quatre-vingts lettres de Cicognara sur les artistes français et italiens du commencement de ce siècle. Et — que les lecteurs de la *Gazette* se réjouissent — M. Luzarches m'a formellement promis pour les premiers mois de l'hiver prochain un travail inédit sur un coffret figurant sur ses étagères, et qui a très-authentiquement appartenu à Marie Stuart. J'emporterai de Tours une chromolithographie très-bien réussie d'après cette précieuse relique.

Le cabinet de M. Roux est l'un des plus intéressants que je connaisse : un goût éclairé, une patience intelligente et d'heureux hasards ont présidé à sa formation. Un grand nombre des objets qui le composent sont de la plus haute curiosité, aucune pièce n'est secondaire. La suite des émaux y est de la plus grande beauté, et je vous signalerai seulement une plaque de Léonard Limosin, portrait de profil du roi Henri II, dont la collection Sauvageot possède une répétition peinte sur bois. Des verreries allemandes, une réunion très-remarquable d'orfévrerie et de bijoux, des pastels de Péronneau, des médaillons en terre cuite de Nini, des portraits de personnages du XVIe siècle modelés en cire et coloriés, des spécimens de Palissy, etc., etc., et par-dessus tout un petit miroir en bois identiquement semblable (sauf la différence des sujets) à celui que l'on admire dans la collection Sauvageot; tels sont les principaux attraits de cette collection. Je ne vous les signale qu'au courant de la plume. M. Roux me permettra quelque jour, quelque indigne que je me reconnaisse, d'en parler à nos lecteurs avec de plus grands détails, inaugurant ainsi pour les cabinets de la province la série d'études que vous avez entreprise sur les cabinets de Paris.

La Touraine est la portion de la France qui a dû renfermer et produire le plus de belles choses pendant la Renaissance, à en juger par ce que les magasins de ses marchands de bric-à-brac nous ont livré de trésors. Châteaux de la noblesse, cellules des abbés, habitations des bourgeois enrichis par le commerce regorgeaient d'un luxe intelligent. Il ne faut point oublier que dans cette abbaye de Thélème, rêve de tous les paresseux délicats, « estoient belles galleries, longues et amples, ornées de painctures, de cornes de cerfs, licornes, rhinocerots, hippopotames, dents d'éléphants, et aultres choses spectables. »

M. Avisseau fils est, par ses aptitudes, un descendant en ligne directe de ces potiers qui ont embelli par de si riants décors les dressoirs des Valois. Dans l'un des faubourgs

de la ville, auprès de l'église de Saint-Pierre des Corps, il a établi son modeste atelier et ses fourneaux. Au milieu d'un petit jardin envahi par les plantes grimpantes et les fleurs à grand effet, habité par toute une population de lézards et de couleuvres, d'oiseaux de mer ou de tiercelets, c'est là qu'il modèle d'après nature les grenouilles, les poissons, les crustacés, les coquillages, et qu'il les recouvre d'émaux variés. Son ébauchoir est souple et sa palette riche. A peine sortis du four, ses groupes vont garnir des cabinets d'amateurs qui les ont commandés longtemps à l'avance. Aussi n'ai-je vu chez lui que peu d'objets terminés. Le musée de Tours possède de lui un beau groupe; M. Cellier, avocat, un excellent plat; et une dame (dont la collection de faïences anciennes faisait bondir de joie l'auteur du *Violon de faïence*, M. Champfleury), un brochet isolé, d'une rare souplesse d'exécution. Ces animaux sont modelés à l'ébauchoir, tandis que ceux de Palissy étaient moulés sur nature; les couleurs dont il recouvre ses biscuits offrent des détails d'une réalité surprenante, mais j'engage M. Avisseau fils à se préoccuper davantage de l'ensemble et de l'effet décoratif général. Les plats de Palissy frappent surtout par leur masse : il semble, en les voyant, qu'on ait sous les yeux tout un coin où palpite la nature en plein soleil. M. Avisseau fils est secondé dans ses travaux par sa sœur qui modèle les fleurs et les feuilles décoratives avec un art et un goût extrêmes. Il ne cherche pas à produire beaucoup, mais à produire bien; et, dans une industrie de luxe, où l'art pur n'est entravé que par les hasards du métier, je crois qu'il y a tout avantage à ne livrer que des produits complétement irréprochables. M. Avisseau fils a reçu à l'exposition de Londres une médaille, et c'est justice.

L'importante maison de M. Mame a obtenu aussi à l'exposition de Londres une médaille pour l'impression et une autre pour la reliure. Rien n'est plus curieux à visiter que ce vaste et splendide établissement, occupant des centaines d'ouvriers, où l'on peut suivre les transformations d'une feuille de papier entrée vierge et qui sort imprimée, reliée, dorée sur tranche. La maison Mame qui jusqu'à ce jour avait, sauf *la Touraine*, édité surtout des publications religieuses ou des livres pour l'enfance, entre dans une voie nouvelle : elle prépare en ce moment une *Bible* avec illustrations de M. Gustave Doré, format des *Contes de Perrault*. Ce livre sera un des événements de la saison prochaine et nous aurons probablement occasion d'en reparler. M. Giacomelli a une bonne part à réclamer dans la médaille qu'a obtenue la maison Mame pour la reliure. C'est lui qui a donné les modèles des fers qui devaient être appliqués sur les dos et sur les plats. J'ai vu quelques-uns de ces modèles, et ils sortent tout à fait de la vieille routine. Les méandres en sont très-francs, les détails très-ingénieux. Enfin, ces fers, sans innover les bizarreries que l'on prend si volontiers aujourd'hui pour de l'originalité lorsqu'elles ne sont que de l'imprévu, rompent avec la tradition des dessins italiens qui procédaient eux-mêmes de la fantaisie arabe. C'est là une tentative intelligente et que MM. Mame ont su apprécier. Ils ont envoyé à Paris leurs ouvriers les plus habiles, chez les Duru, les Capé, qui s'y sont complaisamment prêtés; et l'on exécute aujourd'hui dans leurs ateliers des mosaïques très-compliquées, des dentelles très-fines, des tranches très-fermement dorées. Il y a là tout un avenir, et tous les éditeurs devraient prendre l'excellente mesure de vendre leurs livres avec une reliure accommodée à la valeur relative de l'ouvrage. Si c'est à Paris aujourd'hui que sont les maîtres de la reliure de luxe, en revanche la reliure courante est détestable.

Je vous exprimais plus haut le désir de voir publier la seconde édition du livre sur Charlet de M. de La Combe; M. Giacomelli, qui n'est point seulement un dessinateur

de style, mais encore un ami délicat de l'art moderne, a recueilli pendant quinze ans tout ce qu'a fait Raffet, tout ce qui a été reproduit d'après ce grand maître de la vignette et de la lithographie. Mais loin d'imiter tant d'amateurs qui semblent n'emplir leurs cartons que de feuilles de papier plus ou moins bien imprimées, il s'est passionné pour l'âme elle-même de ce qu'il recherchait avec tant de patience et de soins. Retiré à peu de distance de Tours, dans un nid charmant de verdure, il a catalogué cet œuvre considérable avec l'érudition d'un bénédictin et le goût vivant d'un artiste, et il a fait un beau livre qui va paraître tout à l'heure, orné de quatre eaux-fortes inédites de Raffet et d'un portrait du maître, tiré à petit nombre, et bourré de renseignements intéressants. Nul doute que ce livre qui complète, sans la faire oublier, la touchante étude de M. Auguste Bry sur la vie de Raffet, n'aide beaucoup à la popularité de ce maître. On n'apprécie généralement pas à leur juste mesure la fécondité, la conscience, l'intelligence et le sentiment qu'il possédait du soldat contemporain.

Je devrais m'arrêter ici, monsieur, mais comme ce que je dois vous dire encore n'atteint que cette impersonnalité qui s'appelle Édilité, je ne me crois pas ingrat envers les Tourangeaux qui m'ont personnellement offert une si cordiale hospitalité. Autant les individus pris isolément sont bien disposés pour les arts, autant la Ville semble paresseuse à leur égard. Tours ne possède pas de théâtre ou à peu près. Le musée, dont les tableaux offrent un grand intérêt et qui, comme importance, doit passer immédiatement après celui de Nantes, est un édifice des plus impropres à cette destination. Les toiles disparaissent sous la crasse; les bordures — quand il y en a — sont rongées par le temps; les salles sont à peine éclairées. Une visite dans cet établissement est navrante, lorsque surtout on se rappelle l'installation nouvelle du musée de Nantes et les soins que lui donne son intelligent conservateur.

Parmi les monuments remarquables du vieux Tours, on peut citer en première ligne la belle fontaine en marbre blanc exécutée, dans les premières années du XVIe siècle, par deux célèbres sculpteurs tourangeaux, les frères Juste, pour le malheureux surintendant des finances Jacques de Beaune, baron de Semblançay, pendu à Montfaucon en 1527. — Cette fontaine, que Jacques de Beaune avait fait établir sur la petite place où était situé son hôtel, fut enlevée en 1778 par ordre de l'intendant de la province, et déposée dans la cour de l'ancien hôtel du gouvernement. Cinquante ans après, en 1828, elle fut transportée sur la place du marché, et y est restée depuis cette époque. Par malheur, les mutilations auxquelles le petit chef-d'œuvre de la Renaissance est incessamment exposé, et le défaut des soins nécessaires donnent tout lieu de craindre que l'on n'ait bientôt à en déplorer la perte. Il est à souhaiter que des mesures sérieuses soient prises pour sa conservation.

On voit sur cette même place du Marché un charmant portail de la fin du XVe siècle, figurant un pignon dans sa partie supérieure et ornée de petites fenêtres ogivales remarquables par la finesse des sculptures. Cet édifice, qui était l'une des entrées principales du cloître de Saint-Martin, dut sa conservation à la suppression de la rue à l'extrémité de laquelle il avait été bâti. Tours possédait autrefois un grand nombre de portails du même genre, entrées des habitations des puissances ecclésiastiques et seigneuriales qui se partageaient, ou plutôt se disputaient l'administration de la ville. Ils ont été successivement détruits.

Les maisons, groupées autour de la célèbre basilique de Saint-Martin, détruite en 1797, dont on a malencontreusement proposé récemment la problématique réédification et dont le savant archiviste du département, M. de Grandmaison, prépare patiemment

l'histoire, avaient formé un bourg fortifié appelé Châteauneuf, qui ne fut annexé à Tours qu'en 1357. On trouve encore dans cette partie de la ville un assez grand nombre de maisons du XIVe, du XIIIe et même du XIIe siècle, plus ou moins mutilées et transformées, mais offrant toutes quelque intérêt. L'une d'entre elles surtout, devenue une auberge sous le nom d'*Hôtel de la Croix-Blanche*, mérite d'être mentionnée. C'est une espèce de forteresse d'une architecture sévère, flanquée d'une haute tourelle octogone et parfaitement conservée. Elle passe pour avoir été l'hôtel-de-ville de Châteauneuf, et cette conjecture est d'autant plus vraisemblable que sa construction remonte environ à l'époque où les habitants de ce bourg, las de subir la domination du chapitre de Saint-Martin, parvinrent à établir leur commune.

La rue de la Boule-Peinte, dans laquelle on remarque quelques hôtels des XVe et XVIe siècles, a conservé tout son aspect primitif; ses vieilles maisons forment l'ensemble le plus pittoresque. Elle va être presque entièrement détruite par l'ouverture d'une voie nouvelle votée par le conseil municipal. L'on trouve à l'une des extrémités de cette rue de grands et hauts bâtiments que l'on croit avoir renfermé les premières manufactures établies à Tours pour la fabrication des étoffes de soie, industrie qui prit bientôt dans cette ville un développement considérable. Ils vont être également démolis par ordre de l'administration.

Tours a vu disparaître, il y a trois ans à peine, son ancien hôtel de ville. Ce vaste et bel édifice, construit sous Louis II, fut abandonné par la municipalité vers la fin du XVIIIe siècle, et a été entièrement rasé par son dernier propriétaire.

Vous le voyez, monsieur, on n'a point ici pour les monuments du passé ce respect que je vous signalais récemment à Orléans. La municipalité semble d'une indifférence des plus notoires. C'est, du reste, un des traits saillants du caractère tourangeau que de ne pas aimer volontiers à se compromettre. Quand donc proposera-t-on d'élever dans Tours un monument à Paul-Louis Courier ou à Balzac, une statue à l'immortel Rabelais? On s'y contente de la statue de Descartes, fort mal placée, à notre avis, à l'entrée du pont de pierre qui franchit la Loire[1]. Mais Descartes résume-t-il en lui seul toutes les forces intellectuelles de cette fertile contrée? La vie abondante et facile, les relations aimables mais tout intimes, une propension marquée vers la littérature émoussent peut-être ce qu'il faudrait d'énergie pour secouer cette douce nonchalance. Il semble que la ville de Tours ait pris pour devise les mots qu'on lisait sur la porte de cette abbaye de Thélème que je vous citais plus haut : « FAY CE QUE VOULDRAS. »

PH. BURTY.

1. J'ai vu dans une des salles de la mairie, au moment où il arrivait, un buste en bronze de M. le maréchal Baraguay-d'Hilliers. On dit ce buste fort ressemblant. L'artiste a rendu avec beaucoup de tact la glorieuse mutilation du militaire qui, alors lieutenant, perdit un bras à la bataille de Dresde, et qui est aujourd'hui commandant de la division militaire du Centre.

LIVRES D'ART

Catalogue du Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône), *dressé sous la direction du Conservateur, par* Honoré Gibert. — *Aix*, Makaire; 1862.

Le musée d'Aix ne doit rien aux libéralités officielles qui ont fondé les grands musées de Lille, de Lyon, de Bordeaux, de Marseille, etc. — Des acquisitions bien faites, des dons, des legs, l'ont successivement formé : il peut reconnaître pour fondateurs, à ces divers titres, le comte de Forbin, le président Fauris de Saint-Vincens, le peintre Clérian, l'illustre Granet, et MM. de Bourguignon de Fabregoulte et Frégier, de qui il vient d'hériter en dernier lieu. Le catalogue de M. Gibert, divisé en cinq catégories, peinture, sculpture, architecture, épigraphie et mélanges, compte en tout 890 numéros, y compris le legs-Granet qui se trouve classé à part selon la volonté du testateur. C'est un travail consciencieux, fruit de recherches savantes, le premier de ce genre dont le musée d'Aix ait été l'objet, et si quelques erreurs avaient pu s'y glisser, M. Gibert prend soin de s'en accuser d'avance en disant dans sa préface : « les catalogues de musées sont à refaire dès le jour qu'ils sont terminés. » L. L.

L'Académie des Beaux-Arts a jugé les concours des grands prix d'architecture, de sculpture et de gravure en taille-douce. Les prix obtenus sont,

Pour la section d'architecture :

Premier grand prix, à M. François-Wilbrod Chabrol, de Paris, âgé de vingt-sept ans, élève de M. Le Bas. — *Premier second grand prix,* à M. Emmanuel Brune, de Paris, âgé de vingt-six ans, élève de M. Questel. — *Deuxième second grand prix,* à M. Arthur-Fleury-Victor Dutert, de Douai (Nord), âgé de vingt-trois ans, élève de M. Le Bas ;

Pour la section de sculpture :

Premier grand prix, à M. Ernest-Eugène Hiolle, de Paris, âgé de vingt-huit ans, élève de M. Jouffroy. — *Premier second grand prix,* à M. Jules Fesquet, de Charleval (Bouches-du-Rhône), âgé de vingt-six ans, élève de M. Dantan aîné. — *Deuxième second grand prix,* à M. Jean-Baptiste-Gustave Deloye, de Sedan (Ardennes), âgé de vingt-quatre ans, élève de MM. Lemaire et Jouffroy ;

Pour la section de gravure en taille-douce :

Premier grand prix, à M. Adolphe-Joseph Huot, de Paris, âgé de vingt-trois ans, élève de M. Henriquel. — *Second grand prix,* à M. Jules-Ferdinand Carre, de Noyers (Yonne), âge de vingt-six ans, élève de MM. Lévy et Laemlein.

Quant au concours des grands prix de peinture, nous n'en donnons point aujourd'hui le résultat, l'exposition ayant été ouverte après le tirage de notre numéro.

— L'Imprimerie impériale achève en ce moment l'impression d'une édition illustrée des *Évangiles*. Ce livre sera, nous n'en doutons point, remarquable sous le rapport de la typographie; mais, quant aux gravures qui doivent orner le texte, elles suscitent par avance de vives réclamations. On sait que les compositions avaient été demandées à des artistes distingués; mais elles furent traduites sur le bois, pour la plus grande commodité des graveurs, par des copistes inexpérimentés, et M. Henri Lehmann nous prie dès aujourd'hui d'insérer cette lettre :

« Monsieur le Directeur, j'ai recours à votre honorable journal pour prévenir tous ceux qui verront *les Évangiles* publiés par l'Imprimerie impériale, que, malgré mes conventions avec M. le chef du service des travaux, une seule des quatre gravures sur bois d'après mes dessins, celle du *Saint Matthieu*, a été mise sous mes yeux et corrigée par moi.

« Quant aux trois autres, je n'ai eu qu'hier la pénible surprise de les voir, et il m'est impossible de laisser croire que j'aie pu consentir à leur publication.

« Recevez, Monsieur, etc. »

Il est au moins surprenant de voir l'Imprimerie impériale en agir aussi cavalièrement avec des artistes honorables, lorsqu'il s'agit d'une publication aussi peu attendue, et qui, dans le cas présent, doit surtout tirer son intérêt de la perfection de l'exécution, alors encore que deux maisons de premier ordre préparent, au su de tout le monde, une *Bible illustrée :* MM. Mame, avec le concours de M. Gustave Doré, et MM. Hachette, avec celui de M. Bida.

— M. His de La Salle, amateur bien connu par son amabilité rare et son goût, qui est des plus sûrs, vient de donner au Louvre un charmant bas-relief de Mino da Fiesole : une *Vierge tenant l'enfant Jésus*. Ce don est d'autant plus précieux qu'il est jusqu'alors le seul spécimen que nous possédions d'un maître qui représente le mieux l'une des branches les plus intéressantes de l'art florentin au XVe siècle.

Mais le grand événement du jour est le don que M. le duc de Luynes fait à la Bibliothèque impériale de tout ce qu'il possède en marbres, bronzes, vases, médailles, intailles et camées, c'est-à-dire de trésors inestimables par leur importance historique et leur beauté vraiment supérieure. Une salle spéciale, nous dit-on, sera consacrée à cette collection, et cela, sans que M. le duc, avec toute la délicatesse qui le caractérise, en ait fait une condition. On ne remarquera point sans intérêt, surtout en ce moment où les yeux commencent à s'ouvrir sur l'organisation de nos musées et les lois qui les régissent, que cet illustre amateur et savant distingué a jugé, en faisant entrer son cabinet à la Bibliothèque et non au Louvre, devoir faire largesse plutôt à l'État qu'à la Liste civile, pensant, non sans raison, qu'en tel lieu sa collection rendra plus de services aux savants et aux amateurs.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

DE QUELQUES TRADITIONS DE L'ART FRANÇAIS

A PROPOS

DU TABLEAU DE M. INGRES

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS



Il semble que, sans se détourner encore très-résolûment des produits d'un art décevant ou secondaire, l'opinion incline aujourd'hui vers des doctrines plus sûres, et tende à récompenser de plus nobles efforts. Les travaux de peinture monumentale, accueillis d'abord par beaucoup d'entre nous avec une sorte de résignation assez voisine de la froideur, partagent maintenant les priviléges que, pendant longtemps, les tableaux exposés au Salon avaient possédés à peu près seuls. D'autres œuvres réussissent à intéresser la curiosité publique, en apparaissant à leurs heures, soit dans les ateliers qui les ont vues naître, soit dans quelque succursale des expositions officielles, et le succès leur vient aussi bien par les sentiers détournés où elles l'appellent qu'il venait jadis en suivant l'unique route ouverte, le grand chemin connu de tous. Ce mouvement de l'opinion se rattache trop directement à certains faits anciens, il peut avoir sur la marche de l'art contemporain une influence trop heureuse pour qu'on n'essaye pas au moins d'en démêler les origines, et de discerner dans les résultats déjà obtenus ou promis un commencement de réforme et un progrès.

Le moment est bon d'ailleurs pour cette double recherche. L'histoire

et les caractères, si longtemps méconnus ou dédaignés, de notre vieil art national, ne nous trouvent plus indifférents aujourd'hui. Des écrits, diversement instructifs, ont eu raison sur ce point de nos préjugés ou de notre ignorance. Depuis quelques années surtout, nous avons appris à être plus fiers de notre passé, à honorer comme il convient, chez les aïeux ou chez les descendants de Poussin et de Lesueur, ce ferme bon sens, ce goût pour les vérités morales qui, malgré des infidélités apparentes, est demeuré jusqu'au siècle où nous sommes la vertu intime et l'inspiration même de l'art français. D'un autre côté, la désillusion commence à nous venir en ce qui concerne certaines innovations acceptées d'abord comme des conquêtes de l'esprit libéral, mais dont la multiplicité même et les prétentions contradictoires dénoncent assez clairement le caractère anarchique. On cessera bientôt, on a cessé déjà d'être dupe ou complice des violences aussi bien que des subtilités pittoresques. Ces imitations menues ou brutales de la réalité opposées aux afféteries ou à l'archaïsme du style, ces tours d'adresse de l'outil en regard de je ne sais quel *sentimentalisme* pleurard se formulant tantôt en complaintes vulgaires, tantôt en élégies puériles, tous ces démentis aux vrais instincts de notre école et de notre goût sont bien près de ne plus abuser personne. On croit, et on a raison de croire, aux progrès accomplis depuis quelques années dans la peinture de genre et dans la peinture de paysage; pour ce qui est de la peinture d'un autre ordre et des récentes transformations qu'elle a subies, à notre confiance d'hier succède aujourd'hui le scepticisme. Peut-être l'ancienne foi nous reviendra-t-elle demain; peut-être la conversion qu'auront préparée déjà quelques œuvres d'élite, quelques grands travaux de peinture monumentale, se déterminera-t-elle en face du nouveau tableau de M. Ingres, et sentirons-nous s'achever, avec notre admiration pour un maître, un juste mouvement d'attention aux traditions qu'il continue.

Où trouver en effet des enseignements plus formels sur la fonction de l'art, et particulièrement de l'art français? Rien de pédantesque pourtant, rien d'amer ni de morose dans cette leçon à notre adresse. En représentant *Jésus au milieu des docteurs*, l'illustre maître n'a voulu se souvenir que de la scène qu'il avait à peindre, comme s'il ne lui appartenait pas, en figurant cette douce victoire de la vérité sur les sophismes, d'en renouveler à son tour quelque chose par l'action personnelle qu'il exercerait sur nous. De là l'extrême sérénité des intentions et du faire, la certitude, la facilité du style, les marques en toutes choses d'une science sûre d'elle-même et d'un esprit fortement convaincu. Point de tâtonnements ni de demi-mesures; point de recherches minutieuses non plus, ni d'aperçus trop



hâtifs. Il semble que le peintre de *Jésus* possède ce privilége de faire tourner la verve même au profit de la correction, et que, en conservant la chaleur d'une indication première à l'expression châtiée de chaque forme, il ait aussi bien le pouvoir de prolonger à volonté son émotion que la faculté d'en analyser de près le principe et les termes.

On trouverait malaisément dans les œuvres appartenant aux écoles étrangères des témoignages aussi certains de cette aptitude à concilier avec les suggestions du sentiment les calculs de la raison, à soumettre l'impression reçue au contrôle immédiat de la critique personnelle, l'intention pittoresque aux secrètes exigences du goût littéraire. A Dieu ne plaise que, pour le plaisir de soutenir une thèse ou pour exalter d'autant les mérites propres à l'art national, nous fassions bon marché des mérites qui lui manquent, des qualités qui sont le bien d'autrui! A Dieu ne plaise que nous essayions d'attenter à la gloire des maîtres par excellence, à la majesté inviolable des apôtres de la renaissance italienne, pour faire de cette profanation une maladroite caresse à notre orgueil! Ce que nous voulons dire seulement, c'est que chez les maîtres français l'imagination même a quelque chose de sensé, de positif et de pratique. Que l'on rencontre parmi eux peu de poëtes, à prendre ce mot dans le sens d'hommes involontairement inspirés; que leurs travaux expriment avant tout le goût de la méthode, le besoin de persuader plutôt que l'ambition de séduire; qu'ils aient même une apparence presque doctorale, une sorte de sobriété dogmatique dont le regard s'éprendra plus difficilement que l'esprit, — nous confesserons tout cela sans marchander. Dans cette école de prosateurs, si l'on veut, mais de prosateurs excellents, on retrouve du moins les habitudes et les doctrines communes aux écrivains de notre pays. La haute raison, la profonde intelligence du vrai qui caractérise à toutes les époques notre littérature, distingue aussi les monuments de la peinture en France. Sans prétendre pousser trop loin le parallèle, on peut dire que l'art étranger ne fournirait pas plus les équivalents du génie de Poussin ou du talent de David, qu'il ne serait en mesure d'opposer des rivaux aux maîtres, bien autrement nombreux d'ailleurs, dont la plume a illustré l'esprit et le goût français.

Le tableau de M. Ingres est conforme aux traditions de notre école, en ce sens que la fantaisie n'y a aucune part. Tout y respire au contraire un pieux amour de la vraisemblance, une attention scrupuleuse à utiliser, au profit de cette vraisemblance intime, les leçons de la réalité, et nous ajouterons de la réalité contemporaine. Aussi l'œuvre, malgré les conditions prescrites par le sujet, malgré la pureté tout antique du style, a-t-elle son originalité propre et sa date. Non-seu-

lement elle n'aurait pu être traitée ainsi par un peintre né dans un autre pays, mais le plus rapide coup d'œil nous apprendra que c'est un peintre de notre temps qui l'a faite.

D'où vient pourtant qu'on ait reproché parfois à M. Ingres ses prétendus efforts pour s'assimiler la manière extérieure de tel ou tel maître? Pourquoi, tout en saluant en lui le chef de l'école moderne, quelques-uns croient-ils devoir l'honorer surtout à titre de continuateur systématique et d'imitateur du passé? Que ce talent soit, à bien des égards, en parenté avec les talents anciens, qu'il rappelle en plein dix-neuvième siècle certains types et certaines allures d'un autre âge, c'est ce que nous n'aurons garde de contester. Ces points de ressemblance mêmes attestent trop bien la noblesse de ses origines et la vigueur de la race à laquelle il appartient. Il y a loin néanmoins de l'analogie naturelle dans la physionomie à la contrefaçon et à la grimace; la différence est grande entre ces francs souvenirs de leurs ancêtres que perpétuent les descendants légitimes et les prétentions sournoises ou les droits équivoques qu'essayent de faire valoir les héritiers d'aventure et les bâtards. M. Ingres se rattache directement aux maîtres, mais par les affinités involontaires de son génie au moins autant que par les habitudes laborieuses, par les calculs de sa mémoire : ou plutôt le seul maître qu'il consulte sans relâche, le seul dont il recherche et s'approprie les exemples avec un zèle invariable, c'est la nature, — « cette bienfaisante nature, comme il disait un jour, qui donne tout à qui lui demande en face et qui n'est avare que pour les pauvres honteux. » *Le Jésus au milieu des docteurs* nous montre ce qu'on peut obtenir d'elle en sachant s'y prendre, et de quelle récompense elle paye l'appel direct et la confiance. A peine userait-on du droit de distinguer ici entre les bienfaits et d'en apprécier la valeur relative; à peine voudrait-on remarquer çà et là quelques inégalités dans le succès, quelques semblants d'insuffisance dans l'expression de certains détails. Le plus sûr comme le plus juste sera encore de se tenir à l'impression produite par l'aspect de l'ensemble. On pourra préférer telle partie à telle autre, ne pas admirer au même degré les figures placées à la gauche du spectateur, et les figures, moins irréprochables sans doute, assises de l'autre côté au premier plan; on pourra même regretter qu'une de celles-ci, la seconde, occupe dans la composition une place plus importante que tel autre morceau plus sévèrement correct. A quoi bon toutefois se complaire dans ces comparaisons et peser un à un des mérites ou des imperfections qu'on ne saurait désunir sans disloquer la structure même, les ressorts secrets et la vie de l'œuvre? Autant vaudrait promener la loupe sur les mâles com-

positions de Poussin, et, devant la *Rébecca* par exemple, perdre à s'étonner du costume que porte Éliézer des instants dus bien plutôt à l'examen de la scène générale et des nobles intentions qu'elle traduit.

Dira-t-on qu'en prétendant reconnaître les inclinations ou les traditions françaises dans le talent de M. Ingres, nous oublions les emprunts, assez dignes d'attention pourtant, que ce talent a pu faire à l'art grec et à l'art italien? Certes, l'influence de pareils modèles a été grande sur le peintre du *Virgile* et de l'*Apothéose d'Homère*, du *Vœu de Louis XIII* et de *Saint Symphorien*. Aujourd'hui encore, le tableau qu'il nous donne révèle à cet égard des admirations obstinées, des études poursuivies avec une ardeur infatigable; mais il ne dénonce pas, tant s'en faut, la manie de l'imitation et l'érudition servile. En voyant le *Jésus au milieu des docteurs*, on pourra se rappeler telle composition de Raphaël ou de Fra Bartolommeo exprimant, comme celle-ci, le goût de l'équilibre absolu, de la rigoureuse pondération des lignes; la fraîcheur et la limpidité du coloris remettront en mémoire les fresques d'Andrea del Sarto, tandis que la franchise et la diversité des types nous feront songer aux œuvres, si admirables en ce sens, des Masaccio et des Filippino Lippi : suit-il de là que le mérite du tableau consiste dans l'amalgame d'éléments empruntés? La méthode de M. Ingres n'a-t-elle d'autre principe que l'éclectisme, d'autre fin que l'introduction dans la peinture d'une sorte d'ordre composite dont les découvertes d'autrui feront les frais, et quelques combinaisons adroites la fortune? S'il en était ainsi, on ne s'expliquerait pas chez le maître cette facilité singulière à varier, à renouveler son style en raison de chaque sujet qu'il traite, de chaque exemple que la réalité lui fournit. La vérité de la forme que tant d'autres esquivent ou suppriment, soit pour y substituer la parodie banale de quelque type académique, soit pour donner carrière à de fiévreux instincts d'émancipation, M. Ingres l'aperçoit, la saisit et l'affirme, avec une telle sûreté de coup d'œil et de goût, avec une telle décision dans la main, qu'il réussit à convertir en beautés jusqu'aux irrégularités expresses. Loin d'entrer en accommodement avec les apparences particulières de ses modèles, loin de se laisser dérouter même par ce qu'elles peuvent avoir d'exceptionnel ou de bizarre, il envisage le tout en face, l'accepte et le revêt de noblesse à force de bonne foi. Aussi, ce que dans la langue des arts on appelle le « caractère, » ou, en d'autres termes, la représentation vivement accentuée d'un fait distinctif et imprévu, est-il, sous ce pinceau sans préjugés, un moyen d'expression non moins éloquent que l'image de la beauté proprement dite.

Veut-on des exemples? Il suffira de jeter les yeux presque au hasard

sur les figures que M. Ingres a groupées dans son nouveau tableau. A côté ou en regard d'un Arabe au visage bronzé par le soleil, d'un Grec dont la beauté, étiolée dès sa fleur par l'ombre des écoles, a quelque chose de subtil et, pour ainsi parler, de sophistique, — d'autres personnages franchement gros ou maigres, jeunes ou décrépits, doucereux ou farouches, se parent des caractères de leur physionomie même, de leur laideur, si l'on veut, mais de cette laideur qu'il appartient à l'art de sanctionner parce qu'elle définit la vérité morale. Partout nos yeux reconnaîtront, dans leurs variétés infinies, les signes essentiels d'une race, d'un tempérament, d'une habitude de l'intelligence : nulle part ils ne pourront surprendre une imitation matérielle des formes propres à l'art étranger. Est-ce en copiant les dehors de la statuaire grecque ou de la peinture italienne qu'on réussirait à donner cette vie intime à une scène, ce relief à tous les détails? N'est-ce pas bien plutôt en se souvenant des exemples que l'antiquité et la renaissance nous ont laissés, non pour les étudier mot à mot et les transcrire, mais pour y chercher le secret d'être à son tour savant sans pédantisme, sincère devant la nature sans excès d'humilité?

Un autre reproche, adressé plus d'une fois aux œuvres de M. Ingres et, en général, aux œuvres de l'art français, porterait sur l'insuffisance du sentiment religieux que trahissent ces travaux, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite. A force de prétendre scruter toutes choses, à force de tout juger avec l'esprit, nos peintres, dit-on, n'ont plus le pouvoir ou le loisir d'interroger leur cœur. La science chez eux étouffe l'émotion, et c'est en se rattrapant sur des efforts de volonté qu'ils suppléent, tant bien que mal, à une inspiration absente. — Sans doute, notre école n'a jamais connu ces mouvements violents de ferveur, ces emportements de piété où se complaît, comme dans son action naturelle, le génie d'un Orgagna ou l'imagination d'un Jérôme Bosch. La tendre dévotion, les visions célestes qui se résument en formules si délicatement expressives sous le pinceau de Fra Angelico ne lui sont guère plus familières : sauf Lesueur, — et une pareille exception suffirait, il est vrai, pour la gloire d'une école, — pourrait-on citer un artiste de notre pays qui ait reçu tout à fait, dans le sens théologique du mot, l'onction de la grâce et le don des larmes? Même au moyen âge, même dans les œuvres de nos peintres verriers et de nos miniaturistes, la recherche du tour ingénieux prévaut sur l'intention purement mystique; dans la pensée, comme dans les termes, il y a moins de passion que d'exactitude, moins de pieuse fantaisie que de clarté. A plus forte raison, ce goût inné pour l'ordre et pour les combinaisons prudentes se manifeste-t-il aux époques où l'art a traversé la

période des débuts, où ses instincts se confirment en raison même de son expérience et de ses progrès. Depuis *le Jugement dernier* peint par Jean Cousin, jusqu'à *la Descente de Croix* de Jouvenet, ou, pour prendre des exemples plus près de nous, jusqu'à *la Descente de Croix* de Regnault, les tableaux religieux qui se sont succédé en France expriment, sous des formes différentes et avec des mérites d'exécution divers, les mêmes inclinations, la même doctrine, les mêmes préférences pour le caractère vraisemblable des choses et pour le côté humain des sujets. Faut-il en conclure que la peinture religieuse dépasse le niveau ordinaire de nos facultés? Parce que les peintres français auront interprété les scènes de l'Évangile en historiens ou en moralistes plutôt qu'en poëtes, sera-t-on autorisé à les accuser d'impuissance, à confondre les coutumes réservées de leur esprit avec le mutisme du cœur, la sobriété de leur style avec l'indigence? Non, chez ces esprits avides du vrai, le besoin des informations exactes ne dégénère pas en culte des objets matériels. Poussin, Stella et leurs contemporains ou leurs successeurs peuvent s'appliquer à reproduire le fait sous ses apparences les plus probables, soumettre au raisonnement et à l'analyse les questions que d'autres auront su résoudre avec les seules lumières du sentiment : ils ne se morfondent pour cela ni dans une impartialité stérile, ni dans la négation des vérités qui intéressent mieux que le regard.

Il semble, d'ailleurs, que notre école, en matière de peinture religieuse, ait eu de tout temps la conscience de ses forces, et qu'elle n'ait voulu les éprouver que dans les limites précises de la sphère où il lui appartient d'agir. Rarement il lui est arrivé de choisir parmi les sujets sacrés ceux qui comportent une signification tout abstraite, un genre de grandeur ou de beauté indépendant de la réalité et de la vie. *Le Couronnement de la Vierge, le Mariage mystique de sainte Catherine,* d'autres thèmes du même ordre, si chers à l'art italien, ne réussissent ni à l'inspirer, ni à la séduire. A peine s'est-elle hasardée quelquefois — et, il faut l'avouer, sans beaucoup de succès — à représenter, en dehors de toute action, les personnages de la sainte famille, à les grouper au-dessus d'un autel dans leur majesté et leur immobilité hiératiques. L'image positive aussi bien que le symbole, les apparences historiques d'une scène en même temps que la définition d'une idée métaphysique, voilà ce qu'elle entend concilier d'ordinaire et ce qu'elle réussit le plus souvent à formuler.

Le sujet traité par M. Ingres impliquait ce double caractère, et, à cause de cela même, il avait plus d'une fois déjà tenté le pinceau ou le crayon des artistes français, tandis qu'à aucune époque les artistes étran-

gers n'ont paru s'en préoccuper. De toutes les scènes évangéliques, en effet, Jésus enseignant dans le temple est peut-être la seule que les maîtres, appartenant aux différentes écoles, aient oublié ou refusé de traduire. Y avait-il de leur part indifférence ou éloignement systématique ? Les conditions archéologiques de la tâche effrayaient-elles des esprits assez mal approvisionnés sur ce point, ou bien ne faut-il voir dans cette lacune que le résultat d'une distraction? Toujours est-il qu'à l'étranger, en dehors des talents et des œuvres secondaires, on trouverait difficilement un nom et un précédent à citer. En Italie, Giotto et les siens, Fra Angelico et les peintres religieux du xv[e] siècle n'ont, en général, emprunté de la vie du Christ que les scènes relatives à la Passion, ou, s'ils nous montrent Jésus enfant, c'est sur les genoux de la Vierge, soit qu'il y reçoive les hommages des bergers ou des rois, soit que, par un anachronisme mystique, il apparaisse environné des martyrs des premiers siècles et des saints du moyen âge[1]. Plus tard, ni Raphaël, ni Andrea del Sarto, ni aucun des chefs de la renaissance italienne ne consentit à se départir de ces coutumes traditionnelles. Peut-être faudrait-il descendre jusqu'à l'époque de la décadence, jusqu'au temps des Luca Giordano et des Lanfranc pour rencontrer — et Dieu sait dans quel style! — quelques rares commentaires sur un texte qui, depuis longtemps, avait inspiré en France une multitude de sages compositions aux sculpteurs dont le ciseau décorait les murs des églises, aux miniaturistes qui ornaient les missels, ou aux graveurs employés par Antoine Vérard et Simon Vostre.

Quels que soient, d'ailleurs, dans notre pays le nombre et le mérite des artistes qui ont entrepris de représenter Jésus au milieu des docteurs, il convient de faire remarquer qu'avant M. Ingres aucun maître proprement dit, aucun de ceux du moins qui honorent le plus notre école, ne nous avait laissé sur ce sujet une œuvre tout à fait considérable. Poussin, qu'auraient dû séduire, à ce qu'il semble, certains caractères du récit évangélique, et cette occasion de grouper dans le calme viril de leurs attitudes des prêtres et des savants, Poussin s'est abstenu, comme

1. La galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence, possède, il est vrai, un petit tableau de Giotto représentant Jésus au milieu des docteurs. Ce tableau, toutefois, ou plutôt ce compartiment détaché d'une armoire conservée jadis dans la sacristie de Santa Croce, ne saurait être opposé comme un démenti aux faits que nous venons de rappeler. La scène, composée seulement de sept figures, et d'ailleurs resserrée dans les limites d'un champ qu'envahissent de toutes parts les moulures contournées du cadre, est plutôt une allusion qu'une définition complète, et l'on ne peut reconnaître dans cette image succincte que quelques-uns des traits qui caractérisent le sujet.

allaient s'abstenir après lui Lebrun et les contemporains de celui-ci, Lesueur excepté. Encore pourrait-on dire qu'en choisissant cette donnée pittoresque, Lesueur ne laissa pas de négliger ou de méconnaître quelques-uns des points par où elle s'appropriait le mieux aux inclinations de son génie. Au lieu d'envisager surtout ce qu'elle avait de grâce intime et de majesté naïve, au lieu d'exprimer par la tranquillité des lignes, par la simplicité des gestes, l'étonnement maternel de la Vierge et l'autorité du divin Enfant sur ces hommes irrésistiblement condamnés au silence, Lesueur a voulu interpréter la scène dans le sens de la grandeur et de la force; mais, en recherchant l'énergie du style, il n'a guère rencontré que l'expression fastueuse ou tourmentée. Le *Jésus enseignant dans le temple*, que la gravure nous a conservé, semblerait presque un désaveu des doctrines professées par le chaste peintre de *Saint Bruno* et de *Sainte Scholastique*, s'il ne convenait d'y voir bien plutôt un témoignage de son inexpérience au sortir de l'atelier de Vouet. — M. Ingres est donc, à vrai dire, le premier entre les grands artistes qui, dans la plénitude de son talent, dans toute la certitude de sa manière, ait songé à s'inspirer d'un texte que les uns avaient insuffisamment expliqué, les autres dédaigné ou mal compris. Reste à savoir comment il l'a traduit et par quels moyens il a réussi à formuler, à combiner dans ce sujet à deux faces la solennité et la grâce, la gravité austère et l'élégante familiarité du style.

L'ordonnance générale est des plus simples, mais de cette simplicité hardie dont les artistes médiocres n'auraient garde de s'aviser, de même que le commun des écrivains s'évertue à délayer en périphrases une pensée qu'auraient condensée tout d'abord l'expression juste et le mot propre. Au fond, parallèlement à la base du tableau, une estrade où sont assis deux vieillards et, au milieu d'eux, l'enfant Jésus dont les jambes, trop petites pour ce siége destiné à des hommes, cherchent un point d'appui dans le vide et se résignent, avec une gaucherie charmante, à demeurer suspendues au-dessus du sol. De chaque côté, sur des bancs de pierre perpendiculaires à l'estrade, se pressent les docteurs, tandis que derrière ceux-ci la foule debout écoute la parole inspirée de Jésus, et que, les bras tendus vers son fils, le visage encore effaré par l'inquiétude, mais déjà radieux de joie et de tendresse, Marie contemple de tous ses yeux le prodige et le confesse dans toute la foi de son cœur. Ce geste de la Vierge, ce regard passionnément maternel qui dévore de loin l'enfant retrouvé en même temps qu'il est ébloui par la majesté du Dieu, résument admirablement l'esprit de la scène. Ils suppriment la distance réelle entre les deux principaux personnages pour les rattacher l'un à l'autre

par une sorte de trait d'union moral. Ainsi, dans le *Martyre de saint Symphorien*, le coup d'œil qu'échangent à travers l'espace la mère et le fils suffit pour faire prédominer ces deux figures sur tout le reste, et pour ne laisser qu'une signification accessoire aux groupes même le mieux en relief et en vue.

Quant au fond d'architecture sur lequel se détachent les nombreux auditeurs de Jésus, — les uns courbés sous sa parole, les autres se refusant encore à en croire leurs oreilles épouvantées de cette précoce sagesse, tous recueillis en eux-mêmes ou s'entre-répondant à demi-voix, — il a la même sobriété pittoresque, le même aspect sévère, les mêmes caractères de vraisemblance et de nouveauté tout à la fois. La salle du temple que M. Ingres a reconstruite n'affiche ni ces prétentions archéologiques derrière lesquelles s'abrite trop souvent l'impuissance de l'imagination personnelle, ni ce dédain pour les traditions de l'histoire que tant de peintres antérieurs à notre époque semblent proclamer dans leurs œuvres comme un juste privilége du talent. M. Ingres sait trop bien que, dans le siècle où nous sommes, on serait mal venu à installer les docteurs de la loi judaïque sous le toit d'un temple grec ou sous les ogives d'une cathédrale; mais il sait de reste aussi, et son nouveau tableau en est la preuve, que l'art a ses franchises, le goût ses droits imprescriptibles, et que, en pareille matière, il importe bien moins de restituer sans merci la figure matérielle des choses que d'en faire revivre avec choix la physionomie générale et le sens.

A ne considérer d'ailleurs qu'à titre d'élément pittoresque cet ensemble de lignes symétriques et de tons invariablement clairs, il est impossible de ne pas être frappé des avantages qui en résultent pour le relief des formes animées. Rien d'excessif toutefois entre l'intensité ou la diversité des couleurs qui simulent ici la vie et la monotonie de celles qui n'expriment que des réalités inertes. Peut-être, au premier aspect, nos yeux, accoutumés aux artifices d'un coloris négatif sous prétexte d'harmonie, s'étonneront-ils de cette précision énergique; peut-être, en nous souvenant de certains compromis, de certains pourparlers avec le vrai que nous aurons consenti à accueillir ailleurs, serons-nous quelque peu déconcertés par la fière véracité d'un artiste qui dit si nettement et si haut ce qu'il veut, ce qu'il sent, ce qu'il pense. En tout cas, la conviction nous viendra vite. Elle serait plus rapide et plus facile encore si le tableau de M. Ingres apparaissait à côté des toiles qui nous séduisent d'ordinaire. Malheur aux grisailles frottées de glacis, aux peintures fanées dès l'origine, à tous les stratagèmes d'un art mesquin ou maladif qu'avoisinerait cette peinture neuve et saine, cette imitation sans détours

du ton de couleur propre à chaque chose et de sa valeur absolue! Nous insistons sur ces mérites du coloris parce qu'ils attestent dans la manière du maître un surcroît de puissance auquel nous n'étions qu'à demi préparés, et — dût le mot s'approprier difficilement à un talent depuis si longtemps en possession de lui-même — un véritable progrès. Je m'explique : bien que M. Ingres n'ait jamais fait un tableau mieux ordonné, mieux « construit, » pour employer un terme du métier, bien que la distribution générale des lignes et les combinaisons de détail aient ici une ampleur ou une adresse magistrale, on pourrait citer d'autres travaux de l'illustre peintre où il a fait preuve, en ce sens, d'une habileté égale, d'un goût aussi élevé et aussi sûr. Ailleurs on reconnaîtra, et peut-être sous des formes plus continuellement décisives, la largeur ou la finesse qu'on admire ici dans le dessin. En revanche, où trouvera-t-on des témoignages aussi certains de l'aptitude de M. Ingres à associer les uns aux autres, et au profit de l'harmonie, des tons contraires en apparence, à modifier, par le seul fait de leur juxtaposition, des couleurs à peine mélangées sur la palette et gardant isolément toute leur intensité, tout leur éclat?

Nous ne prétendons pas pour cela enrôler M. Ingres, probablement malgré lui et très-certainement malgré la foule, parmi les peintres coloristes, — à prendre cette qualification dans le sens exclusif et un peu conventionnel d'ailleurs qu'on a coutume de lui attribuer. — M. Ingres n'est pas coloriste à l'exemple des Vénitiens du XVI[e] siècle, qui ne visent le plus souvent qu'à faire prédominer l'expression forte ou brillante sur l'expression exquise. Il ne l'est pas non plus à la façon des Flamands contemporains de Rubens, qui, en matière de coloris, procèdent par des affirmations et des négations alternatives, et dont le pinceau, pour assurer une importance principale à certains tons, en sacrifie d'autres jusqu'à l'effacement. L'art du maître moderne consiste plutôt, comme celui des ornemanistes orientaux, dans l'impartialité même avec laquelle il accepte la valeur intégrale, les propriétés effectives de chaque couleur, sauf à en apaiser ou à en relever l'éclat par quelque couleur intermédiaire et à ménager une transition entre des éléments qu'un contact direct mettrait en désaccord ou en lutte. La manière dont les tons s'avoisinent, s'entr'aident ou se complètent dans le *Jésus au milieu des docteurs*, et particulièrement dans les deux séries de figures assises en avant de l'estrade, cette manière à la fois très-audacieuse et très-délicate rappelle les combinaisons de couleurs qui font parfois un chef-d'œuvre d'une miniature indienne, d'une porcelaine chinoise ou d'un tapis de Perse. Même hardiesse dans le choix des moyens, mêmes calculs ingénieux pour

déterminer l'harmonie sans rien affaiblir et pour la faire résulter, au contraire, de la franchise des oppositions.

La franchise, — telle est, en toutes choses, la qualité principale de M. Ingres. Voilà ce que démontrent, dans son nouveau tableau, les caractères du coloris aussi bien que les allures du dessin, le style comme les intentions, les expressions partielles comme les formes générales. Et qu'on n'objecte pas, contre cette aisance apparente du sentiment et du pinceau, les lenteurs d'un travail entrepris depuis longtemps. L'œuvre, sans doute, n'a pas été improvisée, mais il s'en faut qu'elle soit seulement le fruit de la patience et de l'effort. Commencé vers 1846, interrompu d'abord par les travaux au château de Dampierre, puis par l'exécution de la *Vénus Anadyomène*, de l'*Apothéose de Napoléon Ier* et des autres tableaux que M. Ingres a successivement produits dans le cours des années dernières, repris enfin il y a quelques mois, et, cette fois, pour être mené à fin sans désemparer, le *Jésus au milieu des docteurs* a été peint en réalité durant cette courte période. La composition primitive, il est vrai, a subi plusieurs modifications dans les détails. Ainsi, un des degrés au-dessus desquels s'élève l'estrade a été supprimé, et il est résulté de cette suppression un rapport plus heureux entre la proportion des figures placées au second plan et la proportion de celles qui se dessinent au premier. Ailleurs, quelques têtes sont venues combler utilement un vide, s'ajouter aux lignes d'un groupe, en enrichir ou en assouplir la silhouette. Rien de tout à fait notable, du reste, aucun changement radical ne témoigne ici des repentirs ou des incertitudes de la pensée, et, pour peu que l'on rapproche du tableau le trait gravé qui le reproduit à l'époque où il n'était encore qu'à l'état d'ébauche[1], on reconnaîtra que cette scène si raisonnablement expressive, si sagement sentie et calculée, est aujourd'hui à peu près telle que le peintre l'avait esquissée de premier jet.

Faut-il ajouter que, par un merveilleux privilége, la main qui a exécuté ce tableau est demeurée aussi ferme que l'esprit qui l'a conçu ; que, bien au delà de l'âge où les doigts tremblants de Poussin ne traçaient plus que des contours débiles et trahissaient la pensée du maître, où Léonard oisif semblait se survivre à lui-même, où Michel-Ange avait déposé, pour ne plus les reprendre, le ciseau et les pinceaux, M. Ingres dessine et modèle les formes les plus délicates avec la même certitude, la même finesse qu'à l'époque où il peignait l'*Œdipe*, l'*Odalisque* et tel autre chef-d'œuvre séparé de celui-ci par l'intervalle d'un demi-siècle ? Qu'a-t-il fait de mieux,

1. Voir les *Œuvres de J.-A. Ingres* gravées au trait par A. Réveil ; 1851.

par exemple, au point de vue de la pratique; que pourrait-on citer, parmi ses ouvrages, de plus souple et de plus vivement accentué que la draperie de couleur bleue dans laquelle s'enveloppe un homme assis, au premier plan, à la droite de Jésus? Et ce petit manteau enroulé avec tant de grâce autour du corps de l'Enfant-Dieu, c'est là encore un morceau achevé, un de ces morceaux à la vraisemblance imprévue, comme il n'est donné qu'à M. Ingres d'en peindre, et qui soutiendrait la comparaison avec ce qu'il a jamais produit de plus pur par le style, de plus vivant par la liberté de la touche et la verve de l'exécution. A quoi bon, au surplus, multiplier les preuves et insister sur les contrastes entre la prodigieuse jeunesse du travail et le moment, dans la vie du maître, où ce travail a été accompli? Si extraordinaire qu'il soit, un pareil fait n'étonnera personne. Le *Jésus au milieu des docteurs*, en renouvelant l'admiration que nous avaient inspirée le *Napoléon Ier*, *la Source* et d'autres tableaux récents de M. Ingres, confirme seulement ce que nous savions tous de l'éternelle santé de son talent. Il montre une fois de plus que, loin de fléchir sous le poids des années, cette robuste imagination se redresse et reverdit de saison en saison; que cette main, en face de chaque nouvelle tâche, retrouve tout entières sa vigueur juvénile et sa délicatesse. Qu'importent donc les quatre-vingt-deux ans du maître, puisque ses œuvres ne nous en disent rien? Qu'on se rappelle ce qu'il a fait et à partir de quelle époque, rien de mieux, mais à la condition de saluer avec le même respect, la même émotion, la même confiance, les témoignages de fécondité et de force qu'il nous donne aujourd'hui et ceux qu'il nous donnera demain. Ce qui, pour d'autres, serait la vieillesse n'est, pour M. Ingres, que la maturité, et les jours qui se succèdent, au lieu de s'accumuler contre lui, ne servent qu'à continuer sa gloire et à la justifier de plus en plus.

L'apparition du tableau de M. Ingres est un fait exceptionnel dans l'histoire de l'art contemporain, et ce n'est pas nous, certes, qui essayerons d'en discuter l'autorité particulière et l'importance. Nous voudrions toutefois qu'en acceptant comme il convient cette bonne fortune pour notre temps, cet insigne honneur pour notre école, chacun de nous comprît qu'il s'agit moins encore d'admirer ici les preuves d'un grand talent que de s'initier aux vraies conditions de l'art lui-même, d'en deviner ou d'en retrouver les lois dans notre pays, d'en rattacher la fonction et les devoirs aux traditions que nous a léguées le passé, aux habitudes que nos propres goûts nous imposent. Ne serait-ce pas d'ailleurs le parti le plus simple comme le plus sûr? Nous aurons beau, par moments, paraître incliner vers des habitudes contraires, nous

aurons beau faire mine d'être séduits par l'habileté purement matérielle, par l'adresse, quelquefois même par les supercheries du pinceau, le tout, au fond, nous touchera assez peu, et si quelques-uns d'entre nous finissent par se laisser persuader, il leur aura fallu de grands efforts de volonté pour réussir à se duper ainsi. Parlons franc. Pour notre école comme pour nous, l'art n'a été de tout temps, et ne saurait guère être autre chose, qu'une des formes de l'esprit littéraire. En général, ce qui nous a toujours intéressés, ce que nous savons comprendre dans la peinture, c'est bien moins la peinture elle-même que l'intention morale, c'est le sujet plutôt que l'œuvre, l'arrière-pensée cachée plutôt que le moyen visible. Il nous faut laisser à d'autres le sentiment spontané, l'intelligence naturelle du beau et de ses conditions tout extérieures. Si l'admiration des siècles n'avait pas consacré certains chefs-d'œuvre de l'art strictement pittoresque, peut-être serions-nous assez embarrassés d'en découvrir de nos propres yeux les mérites; peut-être hésiterions-nous à humilier notre raison devant cette autorité de l'imagination pure ou de la main. En revanche, nous n'aurons besoin ni des exemples ni des avis de personne pour apprécier dans l'art l'expression même compliquée, même un peu laborieuse, de la vérité philosophique ou historique. Pourquoi, dès lors, nous évertuer à paraître autres que nous ne sommes? Au lieu de croire tout haut et de vivre de la vie qui nous est faite, des ressources que nous avons, pourquoi user de détours et nous aventurer sur la pente des admirations mensongères où nous pousse le respect humain? La sincérité sur ce point tournerait au profit de notre équilibre moral, car il en est des vérités de l'art comme des vérités de la religion : elles deviennent pour chacun plus nettes et plus faciles à mesure qu'on les proclame plus résolûment et qu'on les pratique. Il ne sert de rien, en tout cas, de prétendre s'étourdir, et c'est un stérile repos, pour l'esprit comme pour la conscience, que le désintéressement de soi-même et le sommeil.

Il semble, au surplus, que nous ayons à cœur de nous tenir aujourd'hui mieux éveillés. L'opinion, préparée déjà par d'autres leçons et par les récents travaux des élèves les plus éminents de M. Ingres, achève de s'émouvoir et de s'éclairer en face de l'œuvre que le maître à son tour vient de faire paraître. Aussi, — nous le disions en commençant, — l'accueil fait à ce tableau est-il avant tout un symptôme. Que signifierait-il en dehors de cela et que pourrait-il ajouter à la renommée de M. Ingres? Qu'importent quelques hommages de plus à un artiste accoutumé depuis si longtemps à la gloire, quelques éloges venant après tant d'autres, qu'il semble aussi inutile de louer un pareil talent qu'impossible d'en parler sans tomber dans les redites? Certes, le nom du peintre de *Jésus au milieu*

des docteurs suffit pour expliquer les empressements de la foule; mais le respect qu'elle témoignait naguère devant cette toile où revivent nos meilleures traditions, le fait même de l'intérêt qu'a pu exciter une scène aussi grave, un sujet aussi ouvertement contraire à la violence ou à la coquetterie pittoresque, tout dénote un progrès dans le goût général et un retour vers des principes dont on ne saurait absolument s'écarter sans méconnaître la fonction nécessaire et la raison d'être de l'art français.

Suit-il de là que nous demandions à notre école de s'immobiliser dans les limites d'un *classicisme* étroit ou suranné, de se condamner, sous peine de rébellion et d'incivisme, à une lâche résignation, au joug de la servitude actuelle ou à la tyrannie des souvenirs? Nos vœux sont tout opposés. Puissent, au contraire, les novateurs surgir et l'esprit d'indépendance avoir raison, chaque fois que la lutte devra s'engager, de l'esprit stationnaire ou rétrograde : mais à la condition de n'y pas substituer le désordre, la négation des droits acquis; à la condition de bien savoir en quoi nos antécédents, nos goûts innés, nos propres facultés nous obligent, et jusqu'à quel point le tout autorise les tentatives d'affranchissement. Les formes de la peinture en France peuvent et doivent se renouveler comme elles se sont renouvelées vingt fois déjà, comme les formes de l'art musical ont changé, comme notre langue s'est modifiée de siècle en siècle. Dans notre pays, néanmoins, ni la langue, ni la musique, ni la peinture n'ont cessé de traduire en termes clairs des faits et des pensées exactes, d'éveiller des idées plutôt que des sensations. Sans parler de nos grands écrivains des deux derniers siècles que la raison inspire ou conseille, — on sait avec quelle sûreté, — les écrivains et les poëtes qui, de notre temps, ont ouvert à l'art national plus d'une voie nouvelle, n'ont pas rompu pour cela avec toutes les traditions, tous les souvenirs légués par leurs aïeux. Même lorsqu'ils travaillent à implanter dans le domaine des lettres françaises les rejetons de l'art étranger, ils ne méconnaissent ni la vertu propre du sol qu'ils enrichissent ainsi, ni la saveur naturelle des fruits qu'il lui appartient de porter; même lorsqu'ils planent au-dessus des choses de la terre, ils n'ont garde de s'aventurer si haut qu'ils perdent de vue le pays où ils sont nés. Leur fantaisie n'est encore qu'une raison ailée dont ils s'aident pour se diriger et non pour s'élever au hasard, pour s'approcher de la lumière bien plutôt que pour visiter les nuages; et, comme l'a dit celui d'entre eux dont l'essor a été le plus indépendant et le génie le plus capricieux en apparence, ils n'oublient rien, grâce à Dieu, des origines et du rôle

De l'éternel bon sens, lequel est né français[1].

1. Alfred de Musset, *Sur la Paresse*.

Nos musiciens qui se seraient égarés peut-être dans le champ, un peu vague pour eux, de la symphonie, nos musiciens se sont appliqués, et souvent ils ont excellé à commenter la parole, à développer sur la scène d'un théâtre l'image vraisemblable d'une action; nos peintres, enfin, n'ont fait le portrait physique des choses qu'afin d'en dégager la signification secrète et d'en préciser le sens. Partout le besoin de ne rien laisser d'infini, partout une inspiration méthodique jusque dans la verve, partout et toujours l'intention formelle d'intéresser, de convaincre l'esprit. C'est là le caractère dominant de l'art français et l'unité principale de tous les contrastes qu'il embrasse; là sont ses véritables aptitudes, là aussi est son honneur, et, sans prétendre limiter plus étroitement que de raison les ressources dont il lui appartient de disposer, on peut dire que ses progrès à venir, si variés que nous les souhaitions, si neuves qu'en doivent être les formes, ne seraient au fond ni tout à fait sérieux, ni tout à fait durables, s'ils avaient pour principe le dédain de ces lois naturelles et de ces strictes conditions.

HENRI DELABORDE.



GREUZE

I

Au milieu de ce grand livre de corruption, *les Liaisons dangereuses*, il est une page inattendue et qui fait contraste avec tout ce qui la précède, tout ce qui la suit, tout ce qui l'entoure. C'est la scène où Valmont va dans un village sauver de la saisie du collecteur les meubles d'une pauvre famille qui ne peut payer la taille. Le collecteur compte ses cinquante-six livres; échappée à la paille, toute la famille, cinq personnes, pleure de joie et de reconnaissance; les larmes coulent, des larmes heureuses et qui éclairent de bonheur la figure de patriarche du plus vieux. Autour du groupe, le village bourdonne, ses bénédictions murmurent; et voici qu'un jeune paysan, amenant par la main une femme et deux enfants, entoure Valmont de l'adoration des siens et les agenouille à ses pieds comme aux pieds d'une Providence humaine et de l'image de Dieu.

Cette page dans le livre de Laclos, c'est Greuze dans le XVIII[e] siècle.

II

Greuze naquit à Tournus, le 21 août 1725. Sa famille, originaire des environs de Chalon-sur-Saône, était, disent les biographes, de bonne bourgeoisie, et gardait avec orgueil le souvenir d'un de ses ancêtres, procureur du roi de la prévôté royale, et seigneur de la Guiche. L'acte de naissance de Greuze dérange un peu l'assertion en faisant de Jean Greuze le fils d'un maître couvreur[1]. Dès l'âge de huit ans, Greuze dessi-

1. « Jean, fils légitime de sieur Jean-Louis Greuze, maître couvreur, demeurant audit Tournus, et de Claudine Roch, sa femme, est né le vingt et unième août mil

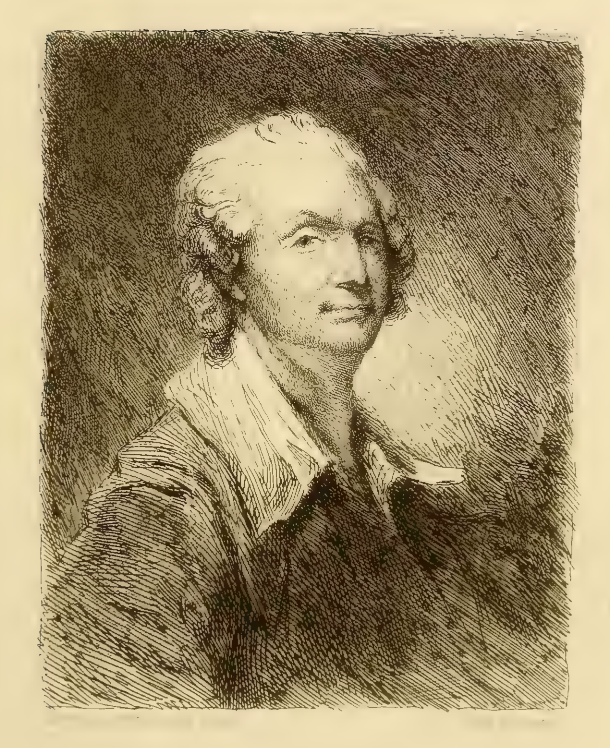
nait en jouant, ne s'amusant qu'à cela. Sa vocation déjà le pressait, et commençait à le posséder. Mais le maître couvreur avait arrangé l'avenir de son fils : il le destinait à l'architecture. De là, la défense de dessiner faite à l'enfant qui se cachait, prenait sur ses nuits et son sommeil pour échapper à son père, suivre son goût et son plaisir. Un dessin à la plume, une copie d'une tête de saint Jacques qu'il offrait à son père le jour de sa fête et que son père prenait pour une gravure, lui ouvrait enfin la carrière qu'il voulait : le couvreur se décidait à envoyer son fils à Lyon étudier chez Gromdon, le père de la femme de Grétry. L'atelier de Gromdon était une véritable manufacture de tableaux : Greuze n'y apprit guère qu'à fabriquer un tableau par jour ; au bout de quoi, à l'étroit dans ce métier, sentant ses forces, impatient d'un plus grand théâtre, il vint à Paris avec ses rêves, ses ambitions, un talent déjà personnel sans être mûr, et son tableau du *Père de famille expliquant la Bible* [1].

A Paris, Greuze disparaît. On ne le trouve dans aucun atelier. Il travaille enveloppé de silence, d'obscurité, de solitude. Il peint de petits tableaux pour vivre, sans bruit, sans nom, achevant de se former sans maître, se dégageant de lui-même. Le public l'ignore : le tableau avec lequel il est venu tenter fortune ne trouve point d'acquéreur. Seul, le sculpteur Pigalle le devine, le soutient contre le découragement, lui promet un bel avenir. Hors cet encouragement, il ne trouve que mauvais vouloir, hostilité et jalousie autour de lui. A l'Académie où il vient dessiner, on le relègue à la plus mauvaise place, sans égard pour son talent. Les humiliations à la fin révoltent son orgueil déjà facile à s'emporter [2]. Il court chez Sylvestre, ses œuvres à la main. L'ancien maître à dessiner des enfants de France est étonné, charmé. Greuze obtient de lui la permission de faire son portrait, un portrait qu'il exécute sous l'œil de ses

sept cent vingt-cinq, a été baptisé le même jour par moi, vicaire soussigné ; le parrain a été sieur Jean Bezaud, aussi maître couvreur, et la marraine demoiselle Antoinette Auberut, femme d'Hugues Brulé, boulanger en ladite paroisse; tous lesquels se sont soussignés, excepté le dit parrain qui ne le sait de ce enquis. Signé : J.-L. Greuze, Antoinette Auberut, et Gornot, vicaire. » (*Acte de naissance de Greuze communiqué par M. le maire de Tournus.*)

1. *Greuze, ou l'Accordée de village.* Paris, 1813. Notice de madame de Valori.

2. Il existe un témoignage de la hauteur avec laquelle Greuze subissait à l'Académie les leçons du professeur. Dans un portefeuille de dessins français du XVIIIe siècle, provenant de l'évêque de Callinique et conservé à la bibliothèque de l'Arsenal, se trouve une académie d'homme. Une note au bas de l'académie apprend que Natoire, alors professeur, après l'avoir louée, lui fit remarquer qu'elle était estropiée. A quoi Greuze répondit : « Monsieur, vous seriez heureux si vous pouviez en faire une pareille. » (*Archives de l'Art français*, vol. VI.)



J B CREUZE

rivaux, de ses confrères, à la grande satisfaction de Sylvestre qui, le prenant sous sa protection, le faisait agréer le 28 juin 1755.

Mais déjà Greuze était sorti de l'ombre où il avait grandi mystérieusement. Un amateur possédant le goût, le tact et le flair, un curieux intelligent, passionné et sincère, le collectionneur des plus fins morceaux de l'art français, l'homme habile entre tous pour saisir un artiste dans sa fleur, un talent dans sa fraîcheur, une gloire dans un grenier, M. de La Live de Jully, avait acheté le tableau du *Père de famille,* et il en avait fait chez lui une sorte d'exposition publique à laquelle il avait convié tous les artistes et tous les amateurs. Le tableau avait fait fureur. La belle tête du vieillard, robuste, saine et sereine, partriarcale et rustique, rappelant les vieillards villageois de Rétif de La Bretonne, et qui semble une figure à jeter en tête de la « Vie de mon père; » les deux jolis garçonnets mettant auprès de ses cheveux blancs leurs têtes blondes où jouent le soleil et la jeunesse, le plus grand avec son habit trop court et sa belle chevelure bouclée séparée *à la grève* sous son tricorne; faisant face au père, les femmes séparées par une tête de marmot étonné, immobile, le menton posé sur la table, la mère attentive et tranquille, confiante et sérieuse, la fille ingénue et curieuse, écoutant de tous ses yeux, le corps abandonné, les bras coulés le long du corps; ce blanc des corsages et des habits de village que Greuze révèle et qui va mettre dans son œuvre une sorte de volupté virginale, l'animation de toute la composition, l'agrément des détails, les coins de tapage, les bruits d'enfance dans cette scène de recueillement et de récréation pieuse, et jusqu'au petit polisson qui excite là-bas, près de la grand'mère qui file, les aboiements d'un chien, tout était apprécié, admiré par la foule choisie accourue chez M. de La Live. Et quand le tableau était exposé au Salon de 1755, le public, déjà curieux de l'homme et de son talent, déjà prévenu en sa faveur, faisait à l'œuvre de Greuze une espèce d'ovation.

Greuze, quoique enivré, sentait qu'il manquait à son talent une éducation et un achèvement : le voyage d'Italie. Il partait dans les derniers mois de 1755. Madame de Valori affirme qu'il voyagea à ses frais; il est à croire qu'elle se trompe. Greuze fut emmené et sans doute défrayé par l'abbé Goujenot, que l'Académie recevait associé honoraire le 10 janvier 1756, alors qu'il était encore en Italie, pour le remercier en quelque sorte de s'être chargé « de conduire en Italie M. Greuze dont les talents, aujourd'hui si connus, ne faisaient qu'éclore et venaient de lui mériter le titre d'agréé[1]. » Jusqu'à Prud'hon, l'Italie, les musées, l'art italien, l'art

1. *Éloge de l'abbé Goujenot.* — Le Nécrologe.

antique, glissent sur nos artistes sans les toucher; leur temps, leur goût, la France et le dix-huitième siècle résistent en eux aux exemples, au passé, aux sollicitations des chefs-d'œuvre : ils traversent les leçons de Rome sans en emporter rien. De ce voyage en Italie, qui n'eut guère plus d'influence sur le talent de Greuze que sur le talent de Boucher, que rapporta Greuze? un souvenir qui demeura vivant et présent dans sa vie au milieu de tant d'autres aventures, une histoire d'amour que Greuze se surprenait parfois dans sa vieillesse à laisser échapper, lorsque les femmes niaient trop haut devant lui le désintéressement des hommes dans les affaires d'amour. L'anecdote est jolie, et le témoignage de madame de Valori lui donne assez d'authenticité pour qu'elle mérite d'être contée. Elle est dans le temps de Casanova comme le dernier soupir de ces vieilles et tendres légendes sur lesquelles travailla le génie de Shakespeare. Elle a comme le dernier parfum de cette terre d'Armide, de ce jardin d'Italie où la jeunesse de nos artistes a trouvé tant d'amour pendant plus d'un siècle. Et quelle chaîne non interrompue, depuis ceux-là, auxquels l'Italie donne le plaisir ou le bonheur, la maîtresse ou la femme, jusqu'à ceux qu'elle enivre de passion, et qu'elle tue sous le baiser d'un trop grand rêve!

Greuze avait reçu des lettres de recommandation pour le duc dell Orr.., qui l'avait parfaitement accueilli. Le duc veuf avait une fille charmante qui aimait la peinture, et dont Greuze devint bientôt le professeur. Au bout de quelques leçons, Greuze amoureux devinait l'amour de Lætitia, c'était le nom de son élève ; mais effrayé de la distance que mettaient entre elle et lui la naissance et la fortune, il fuyait la tentation, en ne retournant plus au palais. Enfoncé dans la tristesse, poursuivi par les épigrammes de ses camarades de Rome, par les moqueries de Fragonard, qui ne l'appelait plus que « le chérubin amoureux, » — les cheveux blonds et frisés de Greuze prêtaient à la comparaison, — Greuze apprenait que la jeune princesse était malade, sans qu'on pût savoir d'où son mal était venu. Le voilà errant autour du palais, demandant, cherchant des nouvelles, prêt à tout avouer à la malade. Au milieu de son trouble et de ses angoisses, un jour qu'il dessinait à Saint-Pierre, il est rencontré par le duc qui l'emmène voir dans son palais une acquisition récente, deux têtes du Titien. « Ma fille, ajoutait le duc, se promet de les copier quand elle sera rétablie; j'espère que vous viendrez la voir travailler, elle le désire. » Et, comme le duc demande à Greuze une copie pour l'envoyer de suite à un de ses parents, Greuze ne peut refuser; il retourne au palais et y travaille toute la journée. Chaque matin, il s'informe de la santé de Lætitia à la nourrice. La nourrice, l'éternelle nourrice des *Novellieri*, qui a déjà deviné le secret de Lætitia, devine le secret de Greuze, et s'em-

presse de porter à la malade l'assurance de la passion du peintre, dont l'aveu, selon elle, n'est arrêté que par le respect et la crainte de déplaire. Là-dessus, elle va chercher Greuze qu'elle introduit secrètement dans la chambre de la princesse malade, toute maigre, mais *ayant encore sa belle tête de Cléopâtre.*

Après un premier silence, la princesse, sur la sollicitation de la nourrice, avouait à Greuze qu'elle l'aimait.

« Oui, reprenait-elle après un instant, monsieur Greuze, je vous aime! Répondez-moi franchement, m'aimez-vous? » Et comme Greuze demeurait muet de joie et de ravissement, la princesse, se méprenant sur la cause de son silence, se cachait la tête dans ses mains et fondait en larmes. Alors Greuze se jetait à ses pieds, parlait avec des baisers, laissait déborder son cœur. « Je puis donc être heureuse! » s'écriait Lætitia. Elle frappait ses jolies mains l'une contre l'autre. C'était une joie d'enfant. Elle courait et allait embrasser sa nourrice, elle se redisait son bonheur comme au matin on se répète une pensée qui vous éveille en riant.

« .....Écoutez-moi tous deux, voilà mon projet, j'aime Greuze et je l'épouse... — Y songez-vous, ma chère fille ? s'exclamait la nourrice; et votre père?... — Mon père n'y consentira pas, vas-tu me dire, ma bonne; il n'y consentira pas, je le sais, il veut que j'épouse son éternel Casa..., le plus vieux, le plus vilain des hommes, ou le jeune comte Palleri..., que je ne connais ni ne veux connaître. Je suis riche du bien de ma mère, je puis en disposer, et je le donne à Greuze que j'épouse, qui m'emmène en France, où tu nous suivras. » Et se grisant avec l'avenir, elle arrangeait et détaillait, avec une volubilité délicieuse, la vie qu'il mènerait à Paris : Greuze continuerait à travailler, il deviendrait un Titien, son maître favori; son père à la fin serait fier de l'avoir pour gendre. « Ne voulez-vous pas? » disait-elle naïvement à Greuze; et le rêve recommençait plus fort, plus enivrant. Quand Greuze la revoyait, il avait fait des réflexions sérieuses. La princesse le plaisantait sur son air de réserve et de gravité, combattait ses raisons avec de la folie et de la tendresse, puis devenait furieuse, l'appelait perfide, lui reprochait d'avoir feint de l'aimer pour mieux lui déchirer le cœur, pleurait, s'arrachait les cheveux. Greuze finissait par tomber à ses pieds et jurer de lui obéir aveuglément. Au sortir de l'entrevue, le sang-froid, la vue nette des choses lui revenaient. Il prévoyait le désespoir du père, sa malédiction, sa vengeance, tout le malheur qui retomberait sur leurs amours; et décidé à ne plus céder, à ne plus revoir Lætitia, à ne plus laisser ses résolutions tourner au souffle de sa parole, il simulait une maladie qui bientôt deve-

nait réelle; elle le tenait trois mois au lit avec la fièvre et le délire[1].

Quand Greuze fut rétabli, la princesse était près de se marier. Elle ne demandait qu'un mot du peintre, elle l'implorait de lui pour rompre son mariage. Ce mot, Greuze eut le courage de ne pas le dire; mais pris d'une terrible jalousie pour le fiancé de la princesse, qui était jeune, beau, fait pour fixer une femme, le peintre s'enfuyait, après un éternel adieu, emportant secrètement une copie du portrait de Lætitia qu'il venait de faire pour son père; copie précieuse à l'amant qui, plus tard, inspirera au peintre ce joli tableau de *l'Embarras d'une couronne*, où l'on croirait voir l'Ingénuité se confesser à l'Amour, un bas-relief de Dorat où passe la flamme d'Anacréon. Et n'avait-il point encore l'image de cette femme sous les yeux, au fond du cœur, devant la pensée, lorsqu'il peignait *la Prière à l'Amour*, et cette belle brune aux cheveux dénoués, aux beaux yeux noirs implorants, aux mains jointes, tout élancée dans une invocation ardente et douloureuse? Au bas de la planche gravée, on lit une dédicace à la princesse Pignatelli : on s'arrête instinctivement à ce nom de princesse italienne placé là comme une consécration, peut-être comme le mot et la clef des initiales trompeuses jetées par madame de Valori, ainsi qu'un voile sans doute, sur l'amante et l'amour du peintre.

III

En 1757, Greuze exposait[2] une suite de sujets italiens, italiens seulement par les costumes, les accessoires, les fiascones de vin d'Orviéte. Greuze, répétons-le, reste français en Italie : il échappe à l'air de Rome,

1. *L'Accordée de village,* Notice de madame de Valori.

2. Voici la liste des expositions de Greuze :

1755. — L'Aveugle trompé. Hauteur, 2 pieds. Largeur, 1 pied, 7 pouces.

Un Père de famille qui lit la Bible à ses enfants. H., 2 p. L., 2 p. et demi.

Un Enfant qui s'est endormi sur son livre. H., 2 p. L., 1 p. 7 p. et demi.

Tête d'après nature.

Portraits de M. Sylvestre, directeur de l'Académie, de M. Lebas, graveur du cabinet du roi.

1757. — Une Mère grondant un jeune homme pour avoir renversé un panier d'œufs que la servante apportait du marché; un enfant tente de raccommoder un œuf cassé.

Une jeune Italienne congédiant (avec le geste napolitain) un cavalier portugais, travesti et reconnu par sa suivante.

La Paresseuse italienne.

Un Oiseleur qui, au retour de la chasse, accorde sa guitare. (Ces quatre tableaux sont dans le costume italien : deux ont 2 p. 3 p. sur 2 p. 11 p. de large, et les

à ses leçons, à la contagion des grandeurs et des beautés de l'art italien. Il reste le disciple du maître parisien dont il reprendra les scènes et jusqu'aux titres dans ses coquettes imitations du *Benedicite* et de *l'Écureuse*. Mais en même temps que ces tableaux médiocres et sans accent, bruyants et sans effet, où l'on croirait voir le tapage d'un élève de Boucher dans la composition d'un élève de Chardin, Greuze envoyait deux têtes, l'une d'un petit garçon, l'autre d'une petite fille, qui, ouvrant en souriant l'aimable galerie de ses portraits d'enfants, commençaient et révélaient la grâce de son œuvre. Encore aujourd'hui, le charme de Greuze, sa vocation, son originalité, sa force apparaissent là, et ne se montrent

deux autres, 1 p. 1 p. de haut sur 1 p. et demi de large. Les deux derniers tableaux appartiennent à M. Boyer de Fonscolombe.)

Portrait de M. Pigalle, sculpteur du roi.

Portrait de M***, en ovale.

Un Matelot napolitain.

Un Écolier qui étudie sa leçon.

Deux têtes, l'une d'un petit garçon, l'autre d'une petite fille.

Des Italiens qui jouent à la mourre, esquisse à l'encre de Chine.

Autres ouvrages.

1759. — Le Repos, caractérisé par une femme qui impose silence à son fils, en lui montrant ses autres enfants qui dorment. (Appartenant à M. de Julienne.)

La Simplicité, représentée par une jeune fille. Ovale. H., 2 p.

La Tricoteuse endormie. H., 2 p. L., 1 p. 8 p. (Du cabinet de M. de La Live de Jully.)

La Dévideuse. H., 2 p. 3 p. L., 1 p. 10 p. (Appartenant à M. le marquis de Bandel.)

Une jeune Fille qui pleure la mort de son oiseau (ovale).

Portrait de M. de *** jouant de la harpe. H., 5 p. 7 p. L., 2 p. 9 p.

Portrait de Madame la marquise de *** accordant sa guitare. H., 2 p. 10 p. L., 2 p. 3 p.

Portrait de M. ***, docteur de la Sorbonne. H., 2 p. 3 p. L., 1 p. 10 p.

Portrait de Mademoiselle de *** sentant une rose.

Portrait de Mademoiselle de Amici en habit de caractère. H., 2 p. L., 1 p. 8 p.

Portrait de M. Babuti, libraire.

Trois têtes, études. (Appartenant à M. Sylvestre, maître à dessiner du roi.)

Deux têtes (appartenant à M. Massé, peintre du roi).

Une tête (appartenant à M. Wille).

Autre tête.

Deux esquisses à l'encre de Chine.

1761. — Portrait de Monseigneur le Dauphin. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.

Portrait de M. Babuti. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.

Portrait de M. Greuze, peint par lui-même. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.

Portrait de Madame Greuze en vestale. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.

Un Mariage à l'instant où le père de l'accordée délivre la dot à son gendre. H., 2 p. 6 p. L., 4 p. 6 p. (Appartenant à M. le marquis de Marigny.)

que là, dans ces têtes enfantines. Elles seules rachètent toutes les faiblesses, toutes les faussetés et toutes les misères de couleur si visibles dans les grands tableaux de Greuze, les blancs baveux, la gamme générale à la fois sourde et grise, le délayage des tons violet et gorge de pigeon, l'indécision des rouges, la saleté des bleus, la mollesse et le barbotage des fonds, l'épaisseur des ombres. Depuis que la mode a abandonné ces pages tant admirées, on dirait que la lumière les a quittées : c'est une peinture de porcelaine qui tourne au noir. Mais que l'on rouvre les yeux sur une de ces petites têtes blondes qu'un rayon éveille, que le soleil caresse et frise, on sent que la main, la main inspirée d'un véri-

Un jeune Berger qui tente le sort pour savoir s'il est aimé de sa bergère. Ovale. H., 2 p.
Une jeune Blanchisseuse. H., 1 p. 6 p. L., 1 p.
Une tête de Nymphe de Diane.
Plusieurs têtes peintes. (Même numéro.)
Des Enfants qui dérobent des marrons; dessin.
Un Paralytique soigné par sa famille, ou le Fruit de la bonne éducation; dessin.
Un Fermier brûlé demandant l'aumône avec sa famille; dessin.

1763.— Portraits de Monseigneur le duc de Chartres et de Mademoiselle. H., 3 p. 6 p. L., 2 p. 6 p.
Portrait de M. le comte d'Angevillers. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de M. le comte de Lupé. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait de M. Watelet. H., 3 p. L., 2 p. 6 p.
Portrait de Mademoiselle de Pange. H., 1 p. 3 p. L., 1 p.
Portrait de Madame Greuze. Ovale. H., 2 p. 4 p. L., 1 p. 6 p.
Une petite Fille lisant la croix de Jésus. (Du cabinet de Julienne.)
Tête de petit garçon. (Du cabinet de M. Mariette.)
Tête de petite fille. (Du cabinet de M. Presle.)
Autre tête de petite fille. (Du cabinet de M. Damery.)
Le tendre Ressouvenir. (Ces cinq tableaux ont chacun 1 p. 3 p. de haut sur 1 p. de large.)
Une jeune Fille qui a cassé son miroir. H., 1 p. 6 p. L., 1 p. 6 p. (Du cabinet de M. de Boisset.)
La Piété filiale. H., 3 p. L., 4. p. 6 p. (Appartenant à l'auteur.)

1765. — Une jeune Fille qui pleure son oiseau mort. Ovale de 2 p. de haut. (Appartenant à M. de La Live de La Briche, introducteur des ambassadeurs.)
L'Enfant gâté. H., 2 p. 6 p. L., 2 p. (Appartenant à M. le duc de Praslin.)
Tête de fille. (Appartenant à M. Godefroy.)
Une petite Fille tenant un capucin. (Appartenant à M. de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs.)
Tête de petite fille. (Appartenant à M. le chevalier Damery.)
Une tête en pastel. (Appartenant à M. le baron de Besenval.) Ces quatre tableaux ont 1 p. 3 p. sur 1 pied de large.
Portrait de M. Watelet, receveur général des finances. H., 4 p. 6 p. L., 3 p. 6 p.

table peintre a passé sur ces joues fouettées par le pinceau du rouge de la santé, a bombé et lissé ce petit front où le jour vit, a mis dans cet œil au regard bleu l'éclair et le ciel, a jeté une caresse d'ombre sous le sourcil ébauché, a fait de l'arc de la bouche, pressé par les deux joues, la moue d'un chérubin. Rien de plus frais, rien de plus vivement et de plus légèrement touché : le ton est tendre et comme tout mouillé d'huile, l'empâtement fleurit la chair en l'effleurant; la physionomie naissante, les formes à peine dégagées semblent, sous le frottis qui badine avec elles, trembler comme les choses à l'aube. Une vie grasse anime toutes ces petites figures joufflues qu'on croit avoir déjà vues animées d'une vie solide dans les portraits de famille de Van Dyck[1].

Portrait de M. Wille, graveur du roi.
Portrait de M. Caffiery, sculpteur du roi.
Portrait de M. Guibert.
Portrait de Madame Tassart.
Portrait de Madame Greuze.
(Ces cinq portraits ont 2 p. 6 p. de haut sur 2 p. de large.)
Portrait de M. de La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs.
La Mère bien-aimée. Esquisse.
Le Fils ingrat. Esquisse.
Le Fils puni. Esquisse.

1769. — L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner dans le défilé d'Écosse.
La Mère bien-aimée, caressée par ses enfants. H., 3 p. L., 4 p.
Jeune Fille qui fait sa prière au pied de l'autel de l'Amour. H., 5 p. L., 4 p. 6 p. (Appartenant à M. le duc de Choiseul.)
Jeune Enfant jouant avec un chien. H., 2 p. L., 1 p. 6 p.
Portrait du Prince héréditaire de Saxe. H., 1 p. 6 p. L., 1 p. 3 p.
Portrait de M. Jeaurat. H., 2 p. 6 p. L., 2 p.
Portrait de M. de ***. H., 2 p. 6 p. L., 2 p.
Trois têtes d'enfant. (Même numéro.)
La Mort d'un Père de famille regretté par ses enfants. Dessin.
La Mort d'un Père de famille dénaturé, abandonné par ses enfants. Dessin.
L'Avare et ses enfants. Dessin.
La Bénédiction paternelle. Dessin.
Le Départ de la barcelonnette. Dessin.
La Consolation de la vieillesse. Dessin.

1. Il n'est pas sans intérêt de donner ici une note de Greuze adressée à Ducreux, et contenant pour ainsi dire le catéchisme de sa pratique :

« Finissé vos ouvrages tant que vous pourés revenés y trente fois si il le faut vos fonds bien empastés tachés de faire au premier coup et ne craignés jamais de revenir après pourvu que ce soit en glacis; nempastés jamais vos dentelles ni vos gazes; soyés piquant si vous ne pouvés pas être vrai, ne faites jamais vos tete plus grosse que nature ni au dessous autant qu'il vous cera possible. Faites des etudes pour vous orner la

Peintre de l'enfance, Greuze est presque un maître lorsqu'il touche à la tête de la jeune fille. Il excelle à représenter cette beauté de la femme qui se lève et flotte encore dans les traits de la petite fille. Il a des finesses, des tendresses de ton adorables pour les chevelures à peine retenues par un ruban, envolées, poudroyantes, pour le rayonnement doré que la naissance des cheveux fait au haut d'un front, pour le réseau des petites veines bleues ramifiées à la tempe. Il donne à l'œil de la jeune fille la profondeur et la flamme voilée; il sait rendre le *noyé* du regard, en attendrir l'expression, en mouiller la lueur, faire trembler l'émotion ou la passion dans la douceur d'une larme arrêtée par les cils. Il anime tout de jeunesse : la narine est frémissante, un souffle entr'ouvre la bouche, les lèvres pleines se tendent et s'avancent dans un vague mouvement d'aspiration. Des glacis relevés de martelages de pâte sèche, des traînées de lumière jetées sur des demi-teintes fluides et qui éclatent sur l'inconsistance des dessous, il n'en faut pas plus à Greuze pour faire sortir de la toile tous ces jolis visages, ces teints rosés, cette chair blanche, douillette et chaude, vivante de sang, baignée de soleil, ces cous effilés, ces épaules rondissantes et caressantes à l'œil comme un couple de colombes, ces seins gonflés d'hier, sur lesquels passe et joue le reflet d'une gaze; bonnes fortunes du coloriste, morceaux peints d'instinct, enlevés de verve, qui parfois rappellent le grand maître dont Greuze, grimpé sur une échelle, en compagnie de son ami Wille, au Luxembourg, interrogeait le génie, dont il flairait la peinture, le nez sur la toile pendant de longues heures : Rubens ! Et ne faut-il pas toujours revenir à ce grand nom, comme à la grande source de tous nos talents français? Tous descendent de ce père et de ce large initiateur, Watteau comme Boucher, Boucher comme Chardin. Pendant cent ans, il semble que la peinture de la France n'ait d'autre berceau, d'autre école, d'autre patrie que la galerie du Luxembourg, la vie de Marie de Médicis : le Dieu est là !

Déjà du vivant de Greuze, c'étaient ces têtes qui faisaient le régal des connaisseurs, la tentation des fins amateurs. Il faut voir la fièvre de joie du graveur Wille, lorsqu'il les achète, l'orgueil avec lequel il en inscrit l'acquisition dans son journal, la fermeté qu'il met à les défendre contre les convoitises du comte de Vence. Il s'enflamme sur leurs beautés, il les

mémoire surtout du paysage pour devenir armonieux, nentreprenés que ce vous pourrés faire dans votre essence et hatés vous lentement taché d'etablir si il est possible vos ombres et de les degrader surtout pour les grandes masses et alors ne posé votre ton quaprés lavoir comparés du fort au foible vous serés toujours surs de faire tourner. ..

« Faites des etudes avant que de peindre en dessinant surtout. »

(Note autographe de Greuze communiquée par M. A. Wyatt-Thibaudeau.)

estime précieuses entre les plus précieuses peintures de l'époque; il les couvre de beaux louis tout neufs. Le peintre, malgré son nom qui se faisait jour, était loin d'être riche; et ce fut une providence dans la gêne de ses commencements que cet enthousiasme d'un ami pour les têtes de jeunes filles échappant si facilement à son pinceau. Wille l'aide, le pousse, le vante, le fait connaître, le met en relation avec l'Allemagne, ce grand marché et ce grand débouché de l'art français. Il envoie les étrangers qui viennent chez lui demander leur portrait à Greuze; il lui rend les mille services dont Greuze le payera par un chef-d'œuvre. Un jour, Wille, invité à prendre le chocolat chez madame Greuze, était prié par son mari de se placer auprès de son chevalet; et Greuze, avec le feu de la reconnaissance et un certain entraînement de cœur, faisait du graveur saxon à la physionomie dure, aux joues couperosées, au petit œil ardent et effaré, ce beau portrait dont la forte et vivante peinture efface tout ce que le modèle avait d'ingrat[1].

L'exposition de Greuze au Salon de 1759 réussissait auprès du public. Deux années après, en 1761, un tableau qu'il finissait pendant l'exposition, et qui n'était exposé que pendant les dix derniers jours du Salon, *l'Accordée de village*, emportait l'admiration générale. C'était une acclamation, une émeute d'enthousiasme, un prodigieux succès répandu partout, qui remplissait les salons, qui montait même sur les théâtres : dans *les Noces d'Arlequin* jouées la même année, le Théâtre Italien faisait au peintre l'honneur jusque-là sans exemple de représenter son tableau sur la scène[2]. Le public fermait les yeux sur l'inharmonie des couleurs, le désaccord des tons, le désagrément des nuances, sur le papillotage des lumières, sur toutes les taches et les insuffisances d'exécution du chef-d'œuvre : il était fasciné, ravi, pénétré par la scène, l'idée, l'émotion, circulant dans la toile. Il ne voyait que la bonhomie du vieux père, l'heureux mouvement de la mère se rattachant par une dernière étreinte au bras de sa fille, la tristesse de la sœur cadette cachant ses larmes, la curiosité naïve de l'enfant se haussant sur la pointe des pieds, le groupe aimable des fiancés, l'embarras pudique du bonheur de la jeune fille, le combat sur son visage de l'amour et des regrets, du cœur de l'enfant et des pensées de l'épouse. On battait des mains à la délicatesse des détails, à l'esprit des riens que la pensée du peintre avait touchés çà et là, à l'ingéniosité de toutes ses intentions, à cet abandon du bras de la fiancée laissant pendre le bout de ses doigts sur la main du fiancé, à l'allégorie

1. *Histoire du théâtre italien*, par Desboulmiers, vol. VII.

2. Payée 3,000 livres par M. de Marigny, *l'Accordée de village* était achetée à sa vente (1781), pour le roi, 16,650 livres. Ce tableau est maintenant exposé au Louvre.

du premier plan où l'on voyait une poule et ses petits, et sur le bord de la terrine, le poussin, bec en l'air, cou tendu, essayant ses ailerons. C'étaient dix jours de triomphe; et le tableau était encore l'événement et l'entretien de Paris, du monde des artistes, du monde des curieux, lorsqu'il quittait le Louvre pour entrer dans le cabinet de M. de Marigny[1].

IV

Le succès de ce tableau affermissait Greuze dans sa voie, dans sa vocation, la représentation des mœurs bourgeoises et populaires, à laquelle prenaient goût la curiosité et l'intérêt du grand monde lassé de galanteries mythologiques, de nudités friponnes et de *tableautins* galants. Le peintre se mettait en quête de matériaux, d'idées, de modèles, d'inspirations dans le Paris où Mercier glanait ses observations[2], cherchant, comme ce peintre à la plume, ses notes et ses croquis dans la rue et dans les faubourgs, dans les marchés, sur les quais, en plein peuple, en pleine foule. Il se promenait, il écrivait, il essayait de saisir sur le vif, toutes brutes, toutes chaudes, les passions humaines. Le soir, il allait voir s'agiter la vie nocturne de la grande ville aux petits spectacles, aux guinguettes, aux parades, aux cafés de ces boulevards qui ne dormaient point. Il battait le pavé, trouvant ici une figure, là un trait, parfois illuminé tout d'un coup par un mot qui lui traçait dans la tête un tableau[3]. Écoutez-le raconter au *Journal de Paris* comment il attrape au vol, en passant sur le Pont-Neuf, son sujet de *la Belle-Mère :*

13 avril 1781.

« Permettez, messieurs, que je profite de la voie de votre journal pour donner une note historique de l'estampe que je dois mettre au jour le 28 du présent mois et que j'ai fait graver par M. Le Vasseur. Elle a pour

1. *Mémoires et Journal de Jean-Georges Wille*, publiés par G. Duplessis. Renouard, 1857.

2. Le vieux Mercier disait à Delort sur une banquette du restaurateur Labbaye : « Greuze et moi, nous sommes deux grands peintres, du moins Greuze me reconnaissait pour tel... Greuze, qui m'aimait, voulut me céder son logement à la galerie du Louvre, rue des Orties, parce qu'il n'avait point de soleil, et moi je n'ai pas besoin de soleil pour écrire. » (*Mes Voyages aux environs de Paris*, par Delort. Paris, 1821, vol. II.)

3. *Nouvelles des arts*, par Landon, an XIII, vol. IV. — *L'Espion anglais*, vol. X.

titre *la Belle-Mère.* Il y avait longtemps que j'avais envie de tracer ce caractère, mais à chaque esquisse l'expression de la belle-mère me paraissait toujours insuffisante. Un jour, en passant sur le Pont-Neuf, je vis deux femmes qui se parlaient avec beaucoup de véhémence; l'une d'elles répandait des larmes et s'écriait : *Quelle belle-mère! Oui, elle lui donne du pain, mais elle lui brise les dents avec le pain.* Ce fut un coup de lumière pour moi; je retournai à la maison et je traçai le plan de mon tableau, qui est de cinq figures : la belle-mère, la fille de la défunte, la grand'mère de l'orpheline, la fille de la belle-mère et un enfant de trois ans. Je suppose que c'est l'heure du dîner et que la jeune infortunée va se mettre à table comme les autres; alors la belle-mère prend un morceau de pain sur la table, et, la retenant par son tablier, elle lui en donne par le visage. J'ai tâché de peindre dans ce moment le caractère de haine réfléchie qui vient ordinairement d'une haine invétérée. La jeune fille cherche à l'éviter et semble lui dire : *Pourquoi me frappez-vous? je ne vous fais point de mal.* Son expression est la modestie et la crainte. Sa grand'mère est à l'autre bout de la table : pénétrée de la plus vive douleur, elle élève vers le ciel ses yeux et ses mains tremblantes, et semble dire : « Ah! ma fille, où es-tu? Que de malheurs, que d'amertume! » La fille de la belle-mère, peu sensible au sort de sa sœur, rit en voyant le désespoir de cette femme respectable, et avertit sa mère en la tournant en ridicule. Le petit enfant, qui n'a pas encore le cœur corrompu, tend ses bras reconnaissants vers sa sœur qui prend soin de lui. Enfin, j'ai voulu peindre une femme qui maltraite un enfant qui ne lui appartient pas et qui, par un double crime, a corrompu le cœur de sa propre fille. »

Malheureusement, il était plutôt dans le génie de Greuze de goûter le vrai que de l'oser, de s'inspirer de la nature que de la respecter. La vérité n'était pour lui qu'un point de départ. Il se croyait obligé d'arranger le sujet qui lui était jeté ainsi par le hasard de la rue. Il prêtait de l'esprit au cœur, des intentions à la passion, une élégance à la grâce. Il mettait de la manière dans la naïveté et de la convention dans le pathétique. Ses croquades, ses silhouettes de la rue, en passant du papier sur la toile, de sa feuille d'étude à la scène de son tableau, perdaient la sincérité du mouvement et comme la franchise de la vie. Idées, expressions, lignes, tout devenait fatalement aimable sous les pinceaux de l'homme qui devait changer la croix en flèches brisées dans les mains de sainte Marie l'Égyptienne. Feuilletez son œuvre : vous le verrez enjoliver la Misère après avoir enjolivé la Beauté. Ses enfants, ses petits déguenillés à la culotte fendue, regardez-les bien : ne sont-ce pas des amours de Boucher habillés en Savoyards et descendus par la cheminée? Il y a

quelque chose comme la main d'un metteur en scène qui passe dans toutes ces compositions : les personnages jouent et font tableau, les occupations semblent réglées, le travail est un simulacre, les savonneuses ne savonnent pas. Les murs mêmes, les fonds, les chambres, les intérieurs ont la rusticité convenue et décorative d'une chaumière du temps dans un parc de grand seigneur. Un opéra-comique arrêté sur un coup de théâtre, n'est-ce pas toujours l'effet d'une toile de Greuze ?

En même temps qu'elle fixait le genre du peintre, *l'Accordée de village* décidait la vocation des idées de Greuze. Il devenait le peintre de la vertu. Il se faisait le disciple de Diderot, son maître et son flatteur; il dessinait, il composait d'après les règles et la poétique du philosophe ; il aspirait à réaliser le programme jeté en tête de son théâtre; il visait, comme lui, à faire résonner ou frémir dans les âmes la corde de « l'honnête. » Il voulait, avec des couleurs et des lignes, toucher d'une manière intime et profonde, émouvoir, enseigner, inspirer l'amour du bien, la haine du vice. D'un art d'imitation, il voulait faire un art moral ; de ses toiles, une école où le sentiment serait dramatisé comme dans *le Père de famille* ou *le Fils naturel*. Sa grande ambition n'était plus de montrer la main, l'âme, le génie du peintre, de faire toucher, avec les yeux, de la chair, du soleil, de la vie ; il assignait des devoirs à son talent; il lui donnait charge d'âmes. Entrer jusqu'au cœur du public comme y entrent le poëte, l'orateur, le romancier; atteindre au succès d'émotion du *Doyen de Killerine* ou de *Cleveland*, jeter aux regards une forme qui dégage une idée, incarner la morale domestique, provoquer les bonnes mœurs à coup de pinceau, les répandre par l'image, tel fut le rêve qui abusa le peintre prédestiné à fonder en France la déplorable école de la peinture littéraire et de l'art moralisateur.

L'idée morale poursuit le peintre dans toute son œuvre. Greuze est sans cesse occupé à l'indiquer, à la souligner ; il ne la trouve jamais assez visible, assez lisible; il la signifie par le titre de ses sujets : souvent même, pour la faire plus parlante, il la jette, la répand, l'explique et la commente en marge de ses esquisses. Que de *moralités* autour de ses allégories ! La pensée jaillit avec le flot autour de ses barques de bonheur et de malheur, représentant la félicité ou le malheur du ménage. « Le but du mariage : Deux estres se réunissent pour se garer des malheurs de la vie... Je suppose que la vie est un fleuve... » J'ai vu cela, de sa main, crayonné à la hâte sous un bateau voguant au gré de l'eau, qui portait un homme, une femme et des enfants. Hogarth, développant en une série de planches la vie du libertin, l'industrie et la paresse, était un exemple qui le tentait. Greuze rêvait des déploiements de caractères, de passions,

d'aventures qui eussent déroulé, de tableaux en tableaux, la morale d'un roman de Rétif de La Bretonne. Il nourrissait le projet de peindre en partie double l'histoire d'une bonne et d'une mauvaise vie. Et le fond de l'homme, l'âme du peintre, où les trouver? Dans une confidence de son imagination, dans la dictée de *Bazile et Thibaut* ou *les Deux éducations,* le canevas d'un roman en vingt-six tableaux dont la fin était la sentence de mort de Thibaut le meurtrier, prononcée par son ancien ami Bazile, devenu lieutenant criminel[1].

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

(*La fin au prochain numéro.*)

1. *Annuaire des Artistes*, 1861. Un roman de Greuze, par Ph. de Chennevières.



VASES ANTIQUES CHINOIS

A l'occasion des *fêtes à Pékin*, pour célébrer le jour de naissance de l'empereur de la Chine en 1722, fêtes dont nous avons donné une description succincte, nous avons hasardé la conjecture que, dans les temps anciens, les arts, en Chine, avaient eu un commencement de *culture libérale.* Sans espoir précis d'acquérir la preuve de ce fait, nous tâchons de la saisir, en consultant les monuments les plus anciens de l'empire du Milieu.

De tous les arts cultivés par les Chinois, celui de composer et de fabriquer des vases paraît être le plus ancien, et surtout celui pour lequel ce peuple a le plus d'aptitude, puisque de temps immémorial jusqu'à nos jours il n'a pas cessé de s'exercer avec supériorité.

Dans un ouvrage en quarante volumes, imprimé par les ordres de l'empereur de la Chine, on a reproduit en gravures, accompagnées de texte, la représentation des vases, y compris les cloches en métal qui ont été inventées et fabriquées aux époques les plus anciennes de l'empire Chinois.

Avant d'indiquer les époques auxquelles ces ouvrages se rapportent, il est indispensable, pour ménager l'étonnement des lecteurs et m'affranchir de toute responsabilité à cet égard, de rappeler que l'antiquité très-réelle de la nation chinoise semble cependant tant soit peu exagérée par les chronologistes de ce pays. Les écrivains prudents, ceux par exemple qui, dans *l'Art de vérifier les dates,* ont traité de la chronologie historique des empereurs de la Chine, ne l'ont donnée que depuis le commencement de l'ère vulgaire ; mais ceux dont les tableaux s'appuient sur les historiens chinois, les missionnaires entre autres qui ont concouru à la composition des *Mémoires concernant les Chinois,* ont donné des détails curieux sur les dynasties qui remontent le plus haut. Nous n'indiquerons ici que deux des plus anciennes, pendant le cours desquelles ont été exécutés les vases dont nous joignons ici les représentations. Passant donc par-dessus la première dynastie, celle des *Hia,* qui commence 2,224 ans avant J.-C. et se termine en 1,766 avant J.-C.,

nous arrivons à la seconde, celle des *Chang*, qui s'écoula de 1766 à 1122, puis à celle des *Tchéou*, reprenant à cette dernière date et s'éteignant en 256 avant J.-C.

Les vases et la cloche reproduits ici ont été fabriqués particulièrement sous la troisième dynastie, celle des *Tchéou*. Ces exemples de l'art



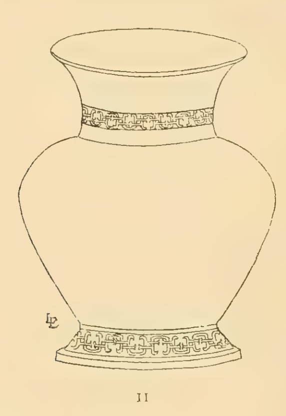
I

de composer les vases chez les Chinois sont en bien petit nombre, comparés surtout à la variété infinie de ceux que présentent les quarante volumes dont ils sont extraits. Nous n'avons donné aucun de ceux dont la forme est généralement connue en Europe, tels que les *cornets*, dont la forme est si noble et si gracieuse, et très-variée dans la nombreuse suite de ceux gravés dans l'ouvrage chinois. Ce qui frappe surtout en étudiant cette curieuse collection est la variété extraordinaire

de la forme des vases, dont le plus grand nombre, sinon tous, sont en métal et ordinairement couverts d'ornements en émaux cloisonnés.

Quant au choix des formes, les Chinois paraissent être sans préjugés, et ne point obéir à un goût exclusif. En prenant pour point de départ et de comparaison les formes des vases grecs que nous estimons particulièrement en Europe, on en retrouve toutes les plus belles combinaisons dans ceux des Chinois, qui, par des transitions ingénieuses et originales, vous conduisent peu à peu à accepter les formes les plus bizarres, les plus tourmentées, comme en fournissent la preuve les numéros I et II comparés au numéro III.

Dans le choix restreint que nous avons pu faire dans l'immense



II

recueil où nous avons puisé, nous ne pouvons désigner que le grand vase à quatre pieds n° IV, comme une de ces formes transitoires que nous indiquions tout à l'heure.

Comme chez les peuples et aux époques où l'art de composer des vases est un honneur et devient un goût national, leur utilité, l'usage qu'on en peut faire est impérieusement subordonné à leur apparence pittoresque et monumentale. Ainsi que les Grecs et les Étrusques, les Chinois ont obéi à ces instincts; et à l'exception des théières, auxquelles l'imagination de ces derniers imprime encore les formes les plus gracieuses ou les plus bizarres, tous leurs vases d'apparat, dont il n'est pas rare de voir quelques-uns hauts de cinq pieds, ne peuvent servir absolument qu'à recevoir des fleurs. Au surplus, cette destination paraît être commune en Chine; car, dans la suite de gravures représentant la *fête*

de Pékin, dont j'ai parlé dernièrement, toutes les boutiques de la grande rue de cette ville, préparées pour le passage de l'empereur, sont ornées de grands vases remplis de fleurs, pour lesquels on chercherait vainement un autre usage.

La nature des ornements qui couvrent le plus grand nombre des vases du recueil dont nous nous occupons indique que ces vases sont de

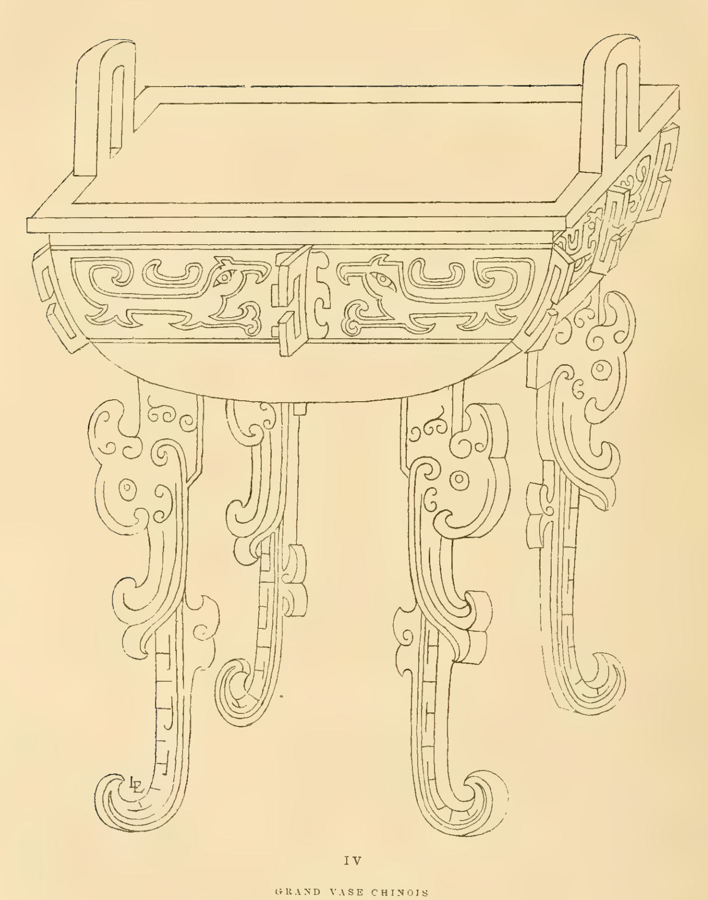


III

métal incrusté d'émaux; d'où il résulte que ces ornements portent un caractère qui tient de l'orfévrerie et de l'architecture. Au-dessous de la gorge du vase si simple n° I règne un collier formé par un *méandre* ou une *grecque*, genre d'ornement très-fréquemment employé par les Chinois.

D'après nos idées, le goût chinois nous semble plus sincèrement exprimé sur le grand vase à quatre pieds n° IV, et plus encore sur celui qui affecte la forme très-bizarre d'un animal à quatre pattes, portant sur son dos un goulot avec une anse qui va se joindre à sa queue (n° III).

Le joli vase n° II, si simple, n'a pour ornements que deux petits colliers, mais d'un goût très-délicat.

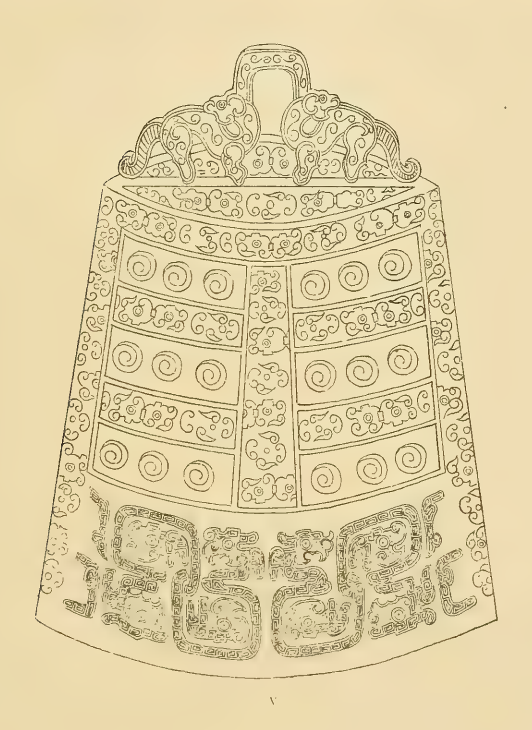


IV

GRAND VASE CHINOIS

De la dynastie des Tchéou, de 1122 à 256 avant J.-C.

Nous n'avons pu trouver de renseignements sur l'époque précise à laquelle les cloches ont été mises en usage en Chine. Nous en sommes donc réduit à constater que celles de notre recueil ont été fondues pendant la troisième dynastie, celle des *Tchéou*, ce qui en reporte l'usage en



V

Chine 256 ans au moins avant J.-C., tandis que ce n'est, au plus tôt, qu'en 500 ou 600 de notre ère qu'elles ont été introduites en Europe.

Dans notre recueil, il y en a un assez grand nombre. Les unes sont à main, les autres à suspension, toutes chargées d'ornements, dans le goût de ceux qui décorent le modèle n° V. Au sujet des cloches, il y a une anecdote assez curieuse qui jette quelque lumière sur l'importance qu'ont eue les arts en Chine, mais à une époque relativement peu ancienne, puis-

qu'elle se rapporte au règne d'un empereur chinois qui est né 259 ans après J.-C. (Tsin-ché-Hoang-ti). Ce prince, tyran effroyable, surnommé l'incendiaire des livres, avait toutefois le goût des arts, et fit construire en différents lieux de la Chine des palais d'une étendue immense et où tous les genres de luxe furent prodigués. Superstitieux en outre, il crut voir en songe douze personnages gigantesques qui lui donnèrent des conseils pour sa conduite. A son réveil, il ordonna qu'on lui apportât toutes les *cloches* et autres instruments de métal qui se trouveraient dans les palais des princes dont il avait conquis les États. Ses ordres exécutés, il préleva les objets qui étaient travaillés avec le plus de recherche, fit mettre le reste à la fonte, et ordonna que l'on en fît douze statues représentant les douze personnages qu'il prétendait avoir vus en songe. Le poids de chacune de ces statues était, dit-on, de douze mille livres, et ces colosses furent placés, six d'un côté, six de l'autre, dans la salle d'audience du palais impérial. L'auteur de ce récit[1], écrit en 1685, ne dit rien de la conservation de ces statues, ni de leur caractère, en sorte que si cette anecdote prouve que les arts étaient largement traités, relativement à l'architecture et aux ornements qu'elle comporte, vers le IVe siècle de notre ère, elle ne jette aucune lumière sur le degré de perfection donné à l'imitation des formes humaines en sculpture.

L'auteur est plus explicite en ce qui concerne l'architecture. « L'empereur Tsin-ché-Hoang-ti, ajoute-t-il, fit construire une suite de bâtiments d'un goût extrêmement varié. Ils occupaient d'orient en occident, sur les bords septentrionaux de la rivière *Ouei-Choui*, une étendue immense de terrain ; et de l'un à l'autre de ces palais, on communiquait au moyen d'un magnifique périptère qui s'étendait sur tous, et formait, tant en dessus qu'en dessous, une vaste et riche galerie où l'on était à couvert en tout temps. »

Que sont devenus ces palais et les richesses de tous genres qui y avaient été réunies ? Il n'en est rien dit. On peut supposer qu'une partie de ces choses curieuses faisait partie de celles qui se trouvèrent dans le palais impérial de Pékin lors de la dernière prise de cette ville par les Français et les Anglais; mais le goût scientifique et l'amour des lettres et de l'art ont peu préoccupé les vainqueurs.

E.-J. DELÉCLUZE.

1. *Mémoires sur les Chinois,* t. III, p. 238.

LE TRIOMPHE DE GALATÉE

Une profonde obscurité entoure le symbole primitif de la fable de Galatée. Hésiode nomme Galatée parmi les cinquante filles de Doris et de Nérée. Homère la cite aussi parmi les Néréides qui viennent, au milieu des profondeurs de la mer, mêler leurs larmes aux larmes de Thétis, et il l'appelle *la célèbre*[1]. Mais pourquoi mérite-t-elle de la part du poëte cet honneur spécial? Pourquoi est-elle *célèbre* entre toutes ses sœurs? C'est ce que rien ne nous apprend dans la poésie primitive des Grecs. De même, en parcourant l'histoire de l'art antique depuis son origine jusqu'à son entier développement[2], on cherche en vain un monument qui rappelle Galatée.

Il faut descendre jusque vers le IIIe siècle avant l'ère chrétienne, pour trouver la fable de Galatée telle qu'elle a inspiré l'art antique de la décadence et l'art moderne de la renaissance italienne.

Homère parle de Galatée au dix-huitième chant de son *Iliade*, et Polyphème fournit un des plus curieux épisodes de l'*Odyssée ;* Euripide aussi s'inspire des cyclopes dans une de ses tragédies[3]. Mais ce n'est ni dans Homère ni dans Euripide qu'on trouve le moindre indice de la passion du géant *difforme et terrible*[4] pour la nymphe *douce et blanche*[5], la moindre trace des amours d'Acis et de Galatée. Seulement, une antique légende racontait qu'au pied de l'Etna Polyphème lui-même avait construit un temple[6], et qu'il l'avait consacré sous le nom de Galatée. Or, ce fut vraisemblablement vers le IIIe siècle avant Jésus-Christ que la poésie

1. Ἀγακλειτὴ Γαλάτεια (*Iliade*, chap. XVIII, v. 45).
2. Jusque vers la 111e olympiade, 336 ans av. J.-C.
3. *Le Cyclope*.
4. Théocrite, Idyl. VI.
5. *Ibid.*
6. Par reconnaissance pour le maître des dieux, qui avait prodigué dans cette île fortunée (la Sicile) les gras pâturages et les riches troupeaux.

grecque, associant le nom de Galatée au nom du cyclope, raconta l'amour du fils de Neptune pour la fille de Nérée, les dédains de la nymphe et la vengeance de Polyphème[1]. Cette fable fut dès lors répétée par les échos poétiques de la Grèce et de l'Italie. Théocrite, la recueillant à Syracuse, où il vivait à la cour de Hiéron II, la chanta sous une forme d'une exquise souplesse et d'une naïveté piquante[2]. Cent cinquante ans plus tard, Ovide la répétait en ses *Métamorphoses*[3]. Sous les Antonins, Lucien reprenait cette fiction avec un esprit plus sceptique et moqueur[4]. Philostrate enfin en faisait, au IIIe siècle de l'ère chrétienne, le sujet d'un de ses *Tableaux*.

Il ne faut pas oublier que le paganisme primitif, écho naïf et poétique de la nature, devait crouler dès que la réflexion deviendrait un peu exigeante; que, dès le temps de Pisistrate, la Grèce, déjà mécontente de sa religion, se tournait vers l'Orient; qu'à l'époque romaine, le vieux culte païen était devenu tout à fait insuffisant, qu'il ne disait plus rien à l'imagination et très-peu de chose au sentiment moral, et que les anciens mythes s'étaient changés en anecdotes, parfois amusantes et fines, mais dénuées de toute valeur religieuse[5]. La fable de Galatée, telle que nous la connaissons, n'est donc point un de ces traits vifs et lumineux qui appartiennent à la période religieuse de la mythologie grecque. C'est un conte fait à plaisir, sorti de l'imagination des poëtes à une époque de scepticisme et de découragement, et n'ayant aucune racine dans le cœur même de la religion des anciens. De pareils jeux d'esprit sont puérils et peu propres en général à inspirer les arts, qui se doivent consacrer surtout à mettre en lumière la vérité, et à la rendre sensible par l'intermédiaire du beau. Mais d'où la vérité est-elle complétement absente? Chaque homme n'est-il pas une pensée de Dieu, et ne porte-t-il pas toujours en lui et malgré lui, même au milieu des plus profonds égarements, la trace ineffaçable de cette pensée divine? La vérité est partout, même au sein des ténèbres, même au sein de l'erreur : il faut seulement qu'un génie surgisse, capable de recueillir la précieuse étincelle, de la dégager des cendres qui l'étouffent, et de la faire briller aux yeux de tous. C'est ce que fit Raphaël dans la fresque de Galatée.

1. Polyphème écrasa sous un quartier de rocher le jeune Acis, fils de Faune et de la nymphe Symæthis, qui possédait le cœur de Galatée.

2. Idyl. VI et XI.

3. *Métam.*, XIII.

4. *Dialogues des dieux marins*.

5. M. Renan a exposé récemment avec éloquence ce caractère de la symbolique ancienne.

Déjà depuis longtemps un courant rapide entraînait l'Italie vers l'antiquité. Théocrite avait été imprimé à Milan en 1480 ; Ovide avait paru pour la première fois, à Bologne[1] et à Rome, en 1471, puis avait été réimprimé par les Aldes, à Venise, en 1502[2]; les manuscrits de Lucien, rapportés en 1415 de Constantinople en Italie par le Sicilien Aurispa, avaient été imprimés en 1496; Philostrate aussi était en voie de publication[3]. Les savants qui entouraient le Sanzio ne lui laissaient rien ignorer de ces trésors littéraires. Mais du récit élégant et futile qu'un Balthazar Castiglione, un Sannazar ou un Bembo lui présentaient, il faisait jaillir quelque chose de fervent et de divin. C'est ainsi que du *Tableau* très-insignifiant de Philostrate, Raphaël tira la fresque qui restera une des merveilles de l'art de tous les temps, et qu'un texte secondaire, où les contemporains ne voyaient qu'un conte gracieux et frivole, le conduisit à des beautés qui font songer de suite aux plus grands âges de l'antiquité classique. Abandonnant tout ce qu'il y a d'anecdotique et de vulgaire, il ne s'occupa ni d'Acis ni du cyclope; il dégagea de toute interprétation grossière l'idée abstraite et poétique qui s'attache au nom de Galatée; il transporta la fille de Nérée dans le pur domaine de l'imagination ; il se garda surtout de rien préciser qui pût rattacher sa composition à telle ou telle partie de la Fable, et amoindrir l'héroïne à la mesure de nos propres faiblesses. En laissant ainsi le spectateur libre de son interprétation, il le porte sans effort, sur les ailes de l'idéal, jusque dans le champ de l'infini, et en replaçant Galatée dans son cadre primitif et indéterminé, il a mérité que la postérité lui rendît à jamais le titre de *célèbre* qu'elle a dans le récit d'Homère.

Au centre du tableau, Galatée, debout sur une large coquille armée de roues et attelée de deux dauphins que l'Amour dirige lui-même, semble voler à la surface des eaux paisibles. Tout en elle proteste contre la puissance qui l'entraîne. Tandis que ses bras sont tendus en avant et que de ses deux mains elle cherche à modérer l'ardeur des dauphins, par un mouvement inverse tout le reste de son être se retourne en arrière, et sa tête et ses yeux, se levant vers le ciel, semblent vouloir l'y porter tout entière. Rien n'est plus admirable que l'énergie de cette figure, si

1. Ce fut le premier livre imprimé à Bologne.

2 L'édition de Venise en trois volumes occupa successivement les Aldes en 1502 et 1503, en 1515 et 1516.

3. Philostrate parut en 1517.

ce n'est la beauté qui la pare, sans lui rien enlever de son enthousiasme et de son élan vers l'infini.

Nulle image ne résume mieux le sentiment profond de la femme. Quelle noblesse dans ces traits que la douleur élève, et quelle éloquence dans ce regard qui semble chercher en haut un secours et une consolation! Quelle exquise suavité dans la courbe du cou, et quelle grâce touchante dans la manière dont la tête s'élève en s'inclinant vers la droite! Qu'elle est expressive en son désordre, cette blonde chevelure que le vent agite en arrière et fait flotter en longues tresses, semblables à des flammes qui couronnent et entraînent cette tête charmante! Quelle heureuse ondulation cadence les lignes de l'épaule et du dos, de la hanche et des cuisses! Quelle rondeur et quel modelé dans les bras! Quelle beauté dans les mains! Comme toutes les articulations sont justes, et avec quelle netteté, exempte d'emphase, elles sont accusées[1]! Combien les jambes sont élégantes! Quelle spontanéité dans le mouvement de la cuisse et de la jambe gauches, et comme ce mouvement, à travers la draperie qui le couvre, a quelque chose de décisif pour l'expression de toute la figure[2]! Quelle grâce dans ce pied qui sort du frêle esquif, et qui, rasant les flots, tend vainement à s'opposer à un entraînement irrésistible! Enfin, quoi de plus simple et en même temps quoi de plus grandiose que le jet de cette draperie rouge qui s'envole par derrière, en découvrant la poitrine, l'épaule, la hanche et la jambe droites, et qui projette sur les chairs des teintes chaudes et transparentes!... On dirait des ailes puissantes qui vont porter Galatée au plus haut du céleste séjour.

Malheureusement, le temps n'a pas respecté la merveilleuse éloquence du pinceau de Raphaël. La tête, la poitrine, l'épaule et le bras droit surtout ont souffert. Toutes ces parties, reprises sans doute *a tempera* après le travail de la fresque, sont presque perdues maintenant. Or, ces touches dernières, délicates et fines, ont, en disparaissant, dénaturé, faussé même quelques lignes essentielles. Hélas! les traces que le génie de l'homme laisse après lui sur la terre sont trop souvent aussi

1. Winckelmann reprochait au genou droit, le seul que découvre la draperie, d'être trop noueux. L'articulation de la rotule est peut-être un peu forte en effet, mais il est probable que des touches légères, mises à sec, adoucissaient autrefois ce qui nous paraît excessif aujourd'hui.

2. Il semble qu'en dessinant sa Galatée, Raphaël ait eu connaissance du principe adopté par Polyclète, principe qui consiste à placer sur un seul pied le centre de gravité de toute la figure. D'une telle disposition naît l'heureux contraste d'un côté du corps ramassé pour supporter tout le poids de la masse, et du côté opposé, qui, ne supportant rien, s'élance sans entrave et prend alors tout son développement.

fugitives que l'homme lui-même, et à bien des chefs-d'œuvre, presque effacés déjà et qui vont bientôt s'éteindre à jamais, on peut appliquer la parole du poëte : « La rose est belle, la même aurore la voit éclore et se « faner; la violette charme le printemps, un seul jour la flétrit; le lis « éclatant tombe et jaunit en un instant; la neige éblouissante se fond à « l'haleine d'un doux zéphyr; ainsi la beauté qui nous charme n'a qu'un « éclat passager[1]. » Ainsi cette Galatée, que le cyclope voyait « plus « blanche que le lait, plus tendre qu'un agneau, plus légère que la « génisse qui bondit, mais aussi plus âpre que les raisins encore verts[2], » cette Galatée que Raphaël avait rêvée mille fois plus belle et plus poétique encore, la voilà, avant que trois siècles et demi aient passé sur elle, pâle et décolorée déjà. Un voile impénétrable couvrira bientôt ces yeux où rayonne encore une flamme généreuse. Encore un peu de temps, et cette bouche émue, qui semble prête à s'ouvrir pour faire entendre les accents d'une noble douleur, ne dira plus rien; et déjà cette poitrine, où palpitait jadis un cœur tout gonflé de sanglots, est devenue inerte et vide[3]. La draperie qui enveloppait la nymphe et que le vent ramenait avec tant d'aisance derrière sa tête, cette draperie qui, semblable à une voile de pourpre, aidait à l'harmonie et ajoutait à l'élégance de toute la figure, est devenue maintenant pesante et lourde; ce n'est plus cette étoffe expressive et légère, capable de se modeler sur des formes délicates et prête à céder au moindre souffle, c'est un manteau de plomb qui écrase ce beau corps et paralyse des mouvements dont la souplesse et la grâce sont incomparables. Oui, cette figure idéale n'est déjà plus qu'une ombre, et bientôt peut-être ne sera plus qu'un souvenir; mais ce souvenir demeurera dans la mémoire des hommes tant qu'un rayon de pure lumière éclairera leur esprit et leur cœur[4]. Telle qu'elle

1. Théocrite, Idyl. XXIII.

2. Théocrite, Idyl. XI.

3. Toute la partie abdominale est encore d'une bonne couleur.

4. Il demeurera surtout, grâce à Marc-Antoine, qui a reproduit, sous l'œil même et sans doute avec le concours de Raphaël, toutes les nuances de cette belle figure. — Toutes les autres gravures donnent de cette fresque une idée fausse.

Il existe, au Cabinet de Vienne, une des estampes de Marc-Antoine entièrement retouchée de la main de Raphaël. Elle appartint, au XVII[e] siècle, à Pierre Mariette, et porte encore, au revers, le nom de cet amateur, avec la date de 1666. Elle passa ensuite à Vienne, et Pierre-Jean Mariette, fils de Pierre Mariette, chargé, vers le milieu du XVIII[e] siècle, de classer les collections impériales de l'Autriche, parle en ces termes de cette précieuse pièce : « Raphaël a pris le soin de la retoucher à la plume avec une « patience merveilleuse, et il n'y a presque pas un endroit où il n'ait point travaillé, « surtout dans les passages des ombres à la lumière. Il s'est servy de points pour

est d'ailleurs aujourd'hui, cette peinture est encore une des plus harmonieuses qu'il y ait au monde. Malgré les injures du temps, malgré les cinquante crampons de bronze au moyen desquels Carle Maratte a rattaché au mur l'enduit de cette fresque, on peut presque dire que la main profane des restaurateurs ne l'a point abîmée.

Les deux dauphins attelés par Raphaël au char de Galatée offrent des types remarquables de ces animaux fabuleux que les artistes et les poëtes cherchaient à se rendre propices[1]. Non-seulement l'antiquité regardait les dauphins comme les coursiers dociles des divinités de la mer, mais elle leur prêtait une mystérieuse sympathie pour l'homme, qu'ils assistaient dans ses plus dures épreuves et qu'ils secondaient dans les efforts de son imagination et de son cœur. Symbole de l'humanité se retrouvant jusque dans les profonds abîmes de la mer, au milieu des monstres les plus hideux et les plus féroces, le dauphin apparaît déjà dans les légendes des Pélasges barbares, parcourt ensuite toute la poésie des Hellènes civilisés, et se mêle sans cesse aux inspirations les plus nobles de l'art grec. Au seuil de la Renaissance, il est recueilli comme une des poétiques épaves de l'antiquité; il trouve un poëte, et Dante le chante dans sa *Divine Comédie :* « De même que les dauphins, lorsque, « recourbant leur croupe et sautant hors de l'eau, ils font signe au navi- « gateur de sauver leur barque[2]... » C'est ainsi que ce poisson légendaire traverse les âges, toujours emporté vers l'harmonie, ami des arts, propice à l'amour[3], et que Raphaël le fait entrer dans le cercle des mythes gracieux dont il entoure ici la fille de Nérée. Les dauphins qui entraînent Galatée sont rapides et légers, soumis et pleins d'ardeur. Leurs corps,

« rendre les ombres plus étendues et donner en mesme temps aux objets plus de ron- « deur; d'un autre costé, si l'on examine les contours, on trouvera aussy qu'il n'y en a « presque pas un seul qu'il n'ait corrigé. Les uns sont augmentés, d'autres diminués, « suivant qu'il était nécessaire pour les rendre plus élégants. Enfin, il n'y a qu'à jeter « les yeux sur cette estampe, et l'on conviendra qu'il ne se peut présentement rien de « plus parfait. Elle vient d'un recueil qui a été apporté d'Espagne en France, et que « l'on prétend avoir été un présent de Raphaël à quelque grand de cette cour... » (P.-J. Mariette, *Abecedario,* t. IV, p. 323.)

1. Voir Arion, Hésiode, Hérodote, Pline, etc. — Les dauphins étaient souvent appelés φιλομουσοι et φιλανθρωποι. — Apollon lui-même prend la forme d'un dauphin quand il veut fonder l'oracle de Delphes.

2. Come i delfini, quando fanno segno
A marinar con l'arco della schiena
Che s'argomentin di campar lor legno.
(Dante, *Inferno,* canto XII, 19.)

3. L'Amour souvent est monté sur un dauphin. — C'est également monté sur un dauphin que Neptune se réunit à Amymone et à Amphitrite.



LE TRIOMPHE DE GALATÉE

Fresque de Raphael.

souples et arrondis, se dessinent en de belles courbes qui complètent avec une rare élégance le frêle esquif de la nymphe.

Quant à l'Amour qui guide ces dauphins et qui tient de ses mains les nageoires de l'un d'eux, il est d'une prodigieuse beauté, et l'art moderne n'a rien produit de plus parfait comme forme et de plus élevé comme style. Le fils de Vénus est couché de côté sur une légère draperie rose qui flotte à la surface de l'eau, au milieu de la fresque et sur le premier plan[1]. Son corps, que des ailes légères soutiennent et protègent, se cambre avec une grâce et une flexibilité charmantes. Il rase les ondes avec une rapidité que l'œil suit et comprend. Sa tête, par un mouvement identique au mouvement qui élève vers le ciel la tête de Galatée, se rejette aussi en arrière en se penchant sur l'épaule droite. Les yeux se lèvent également avec un accent de suprême éloquence. Galatée et l'Amour ont ici la même beauté sensible et la même expression. C'est la même flamme intérieure qui perce à travers le même regard, c'est la même âme brisée par la même douleur, c'est le même cœur gonflé par les mêmes sanglots..., ou plutôt c'est le sentiment, le cœur et l'âme de Galatée qui, dans l'Amour, éclatent et brillent avec splendeur. On ne saurait rêver quelque chose de plus touchant et de plus pathétique que cette douce sympathie de l'enfance; et cette seule figure de l'Amour compatissant suffirait pour faire reconnaître en Raphaël le plus grand des artistes et le premier des peintres. Malheureusement encore, les outrages du temps ont flétri ces chairs jadis roses et transparentes, aujourd'hui sans fraîcheur et presque décolorées. Mais le dessin et même le modelé, malgré l'absence des touches dernières mises *a tempera*, ont encore une délicatesse et une puissance suffisantes pour commander l'admiration et pour faire comprendre toute la valeur de ce chef-d'œuvre, une des merveilles les plus rares qu'il soit donné au regard humain de pouvoir contempler[2].

De chaque côté de ce groupe principal, trois figures de tritons et de néréides complètent avec une harmonieuse symétrie ce tableau, et en développent le sens allégorique.

A droite, un triton ouvre la marche, courant sans effort à travers les flots, et soufflant à pleins poumons dans une conque marine. A l'aide de sa main gauche, il fixe à ses lèvres l'orifice de cet instrument, tandis que

1. Cette draperie s'est bien conservée et reste avec une belle valeur de ton par rapport à la couleur des chairs.

2. Parmi les nombreux monuments antiques qui montrent Cupidon monté sur un dauphin ou jouant avec des dauphins, je n'en connais aucun qui égale cette partie de la fresque de Raphaël.

sa main droite en soutient l'extrémité : cette main est d'ailleurs hors du champ de la fresque, mais le geste est tellement juste que la pensée étend sans effort les limites du tableau et supplée à ce qui manque. Le torse, dans le mouvement qui le porte en avant, est superbe. Tous les muscles de la poitrine et du dos sont en jeu, et l'on admire la nature élégante et forte de ce messager de Neptune. Ce n'est pas là le triton fabuleux, couvert d'écailles, avec des nageoires au-dessous des oreilles, une large bouche et des dents de bête féroce. Ce n'est pas non plus le personnage légendaire dont parle Virgile, « le vieux triton qui porte Auleste et sa « troupe, qui des sons de sa conque épouvante les mers, qui sent sur sa « poitrine sauvage l'onde blanchir et murmurer, présentant jusqu'aux « flancs la figure velue d'un homme, et dont le reste du corps se ter- « mine en baleine[1]. » Raphaël ne pouvait accorder autant à la mythologie, et devait faire une plus large part à l'humanité. Son triton est un jeune homme dans tout le développement de sa force, et qui ne rappelle que par certains attributs secondaires les formes monstrueuses attribuées par l'antiquité aux fils de Neptune et d'Amphitrite. Les oreilles pointues du satyre, les pampres qui coiffent sa tête d'une manière si pittoresque, et les larges feuilles qui se greffent à la naissance des cuisses, suffisent amplement pour indiquer que ce personnage appartient au cycle mystérieux dont l'antiquité avait peuplé les eaux sur toute leur surface et jusque dans leurs plus intimes profondeurs.

A côté de ce triton et sur un second plan, se trouvent une néréide et un centaure marin. La fraîche néréide enlace de ses bras la poitrine du centaure, et apporte dans ce geste toute la séduction d'une beauté voluptueuse. Le centaure, dans sa course rapide, enlève la nymphe à travers l'immensité des flots; il tient de ses deux mains l'aviron à l'aide duquel il se dirige vers le centre du tableau, c'est-à-dire vers Galatée : il a de l'homme la tête et le torse, du cheval le poitrail et les jambes de devant, du poisson légendaire les vastes nageoires, semblables à des ailes, et la queue plusieurs fois recourbée en spirale. On sent deux êtres de sexe différent, mais de même nature, dominés par la même passion, emportés par le même délire. Leurs corps se confondent et se complètent mutuellement, la poitrine du centaure faisant valoir le dos de la nymphe, la force et la muscu-

1. Hunc vehit immanis triton, et cœrula concha
Exterrens freta : cui laterum tenus hispida nanti
Frons hominem præfert, in pristina desinit alvus;
Spumea semifero sub pectore murmurat unda.
(Virgile, *Énéide*, liv. X, v. 209.)

lature de l'un formant, avec la souplesse et l'agilité de l'autre, un contraste éloquent et une opposition heureuse. Le fils d'Ixion retourne sa tête en arrière, de manière à voir le visage de la fille de Nérée. Le profil de la nymphe se marie admirablement avec la face du centaure; sa chevelure, dénouée et flottante, semble poussée par un souffle mystérieux, et se mêle avec les pampres qui coiffent la tête de son ravisseur. Si le regard de la néréide reflète un des traits de l'Amour, les yeux du centaure expriment quelque chose d'une profonde intimité. Ces deux regards s'attirent, se parlent, se répondent, et ce muet langage, si délicat et si difficile à traduire, n'a rien qui choque la convenance ni qui blesse l'esprit[1]... Un des caractères les plus élevés du génie de Raphaël est d'avoir su toucher à tout sans jamais froisser rien, d'avoir pu tout dire et devant tous sans jamais heurter personne, d'avoir eu le don de lever tous les voiles sans que le regard pût jamais faire dévier la pensée. Sous ce rapport, il a été unique dans les temps modernes, et c'est ce qui le place à une si grande hauteur au-dessus des plus grands artistes de la Renaissance, au-dessus des Corrège et des Titien, au-dessus même de Léonard : je ne parle pas de Michel-Ange, aussi grand que Raphaël mais pour d'autres causes, qu'aucune affinité sérieuse ne rattache d'ailleurs à l'antiquité, et qu'il faut laisser dans sa majestueuse solitude.

Ce groupe, qui précède Galatée, est intact et bien conservé. Les siècles ont respecté cette partie du chef-d'œuvre, que nulle main profane n'a heureusement encore songé à restaurer. La fresque est là dans son harmonie première et avec ses valeurs de tons primitives. Les chairs sont belles de modelé, de couleur et de vitalité. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus séduisant que la blanche figure de cette nymphe, prise entre le centaure marin qui l'enlève et le triton qui l'accompagne, semblable à une fleur délicate entre les feuilles nerveuses qui l'encadrent. On sent là toute la suavité des plus douces caresses du pinceau de Raphaël[2].

Trois personnages de même ordre, deux tritons et une néréide, sui-

1. On peut comparer ces figures à des figures de néréides et de tritons posées d'une manière analogue, dans le bas-relief du *Triomphe de Vénus marine* (ce bas-relief se trouve reproduit dans Montfaucon), et la comparaison n'est certes pas au désavantage de Raphaël.

2. On pourrait rapprocher de ce groupe le centaure marin et la néréide du musée Pio-Clementino à Rome (Voir Visconti, t. I, XXXIV). Dans ce marbre antique, le centaure a des oreilles de faune et de petites cornes. Homme jusqu'au milieu du corps, il a les jambes du cheval et la queue du poisson. Il enlève une néréide qui se renverse en

vent également Galatée. C'est cette partie du tableau qui a le plus souffert, et c'est elle, en effet, qui devait le plus souffrir, parce qu'elle semble avoir été peinte par une main moins habile, moins prompte, moins sûre des procédés rapides de la fresque. Raphaël, à l'époque où il exécuta cette peinture, était entouré déjà de nombreux élèves, et il paraît probable qu'il confia à l'un d'eux l'exécution des deux figures que nous allons décrire.

Au premier plan, un triton enlace de son bras droit la taille d'une néréide, tandis que sa main gauche s'efforce de ramener à lui la tête de la nymphe. Il est très-difficile de se rendre un compte exact du dessin de ces figures. Le triton, qui a encore les oreilles pointues du satyre et la chevelure entremêlée de pampres, lève sa tête et cherche à la rapprocher de celle de la néréide : les muscles de son torse et de ses bras sont très-accentués, plus peut-être que ne l'exige l'effort qu'il fait pour embrasser sa compagne, et la partie inférieure du corps est inexplicable. Une seule des jambes est hors de l'eau; elle est articulée comme celle du cheval, armée en outre de fortes nageoires, et son mouvement contrarie le mouvement du reste de la figure. Quant à la néréide, elle ne s'abandonne pas entre les bras du triton, et cependant la résistance qu'elle oppose n'est pas suffisamment accusée. La main droite ramène au-dessus de la tête une draperie jaune que le vent gonfle et arrondit en forme de voile, et que la main gauche retient à la hauteur de l'épaule. Une écharpe de même couleur, arrangée en bandeau, se mêle aux cheveux et forme un nœud au-dessus du front. La tête, régulière et froide, est mal placée sur le cou. Le bras gauche est d'un mauvais dessin et mal attaché à l'épaule. Quant aux cuisses, il est impossible de comprendre comment elles se peuvent adapter au torse. Il y a là des fautes qu'on ne saurait comprendre dans une composition aussi parfaite dans toutes ses autres parties, et l'on ne peut se refuser d'en accuser l'élève que le Sanzio chargea sans doute d'achever cette peinture. La couleur de ces figures

arrière avec une grande souplesse. Deux Amours, complices du centaure, s'accrochent à sa queue,

Cœruleis triton per mare currit equis.

Ce groupe fût trouvé à Rome dans la *vigna degli Affetti,* hors la porte Majeure, près la voie Latine.—Il serait facile de multiplier les exemples tirés des bas-reliefs, des sarcophages, des médailles, des gemmes, des vases peints, etc., qui témoigneraient en faveur de l'inépuisable fécondité de l'imagination des anciens appliquée au domaine des eaux. Sur beaucoup de ces monuments, on voit des néréides sous forme de jeunes filles, les cheveux ornés de perles et portées sur des dauphins, ainsi que des tritons et des centaures marins qui tiennent en main soit une branche de corail, soit le trident de Neptune.

est d'ailleurs très-inférieure à celle du reste de la fresque. Les chairs du triton sont trop rouges, et, bien qu'il y ait encore de belles parties dans la poitrine de la nymphe, il ne reste plus rien du travail des demi-teintes, sans doute mises *à sec* et que le temps a depuis longtemps effacées. Mais ce qui surtout fait qu'on hésite à reconnaître le pinceau de Raphaël, c'est une certaine absence d'élévation et de retenue dans l'expression de ces deux figures. Elles semblent appartenir déjà à une époque postérieure, et font pressentir la décadence.

Sur un second plan, un dernier triton, monté sur un hippocampe et soufflant dans un large coquillage, termine la fresque de ce côté. Cette figure, en partie cachée par le voile de la nymphe, est plus noblement dessinée que les deux précédentes. La tête, d'une beauté un peu sauvage, est bien celle qui convient à un des fils de Neptune[1]. Le triton et l'hippocampe regardent l'un et l'autre vers le ciel. Ils remplissent l'air de cris et de sons retentissants, qui semblent donner une expression bruyante à la muette douleur qui brise le cœur de Galatée. La tête de l'hippocampe, jetée en arrière et impatiente du frein, est pleine de fougue et d'ardeur. Il semble que, sans les connaître, Raphaël ait pressenti les marbres du Parthénon, tant il y a de noblesse et de poésie dans ce coursier soumis à la puissance des flots[2].

Tel est le chœur, formé d'êtres aux contours fantastiques et hardis, qui compose le cortége de Galatée.

Dans le ciel, quatre petits Amours lancent leurs traits contre les deux nymphes qui accompagnent la fille *célèbre* de Nérée. Chacun de ces charmants enfants est un chef-d'œuvre. Raphaël fut par excellence le peintre de l'enfance. Nul n'a su mieux que lui comprendre et traduire la spontanéité de cet âge, où l'humanité se reconnaît encore dans son premier état d'innocence et de grâce. Quelle agilité, quelle souplesse et quelle variété dans les mouvements de ces Amours! Trois d'entre eux voltigent au-dessus de Galatée, et forment dans le ciel comme une lointaine auréole à cette tête idéale. Leurs arcs sont tendus et leurs traits vont partir; mais ils ne les dirigent pas vers Galatée, dont le cœur, fortifié par la douleur et plein d'aspirations vers l'infini, est désormais invulnérable. Celui qui fend l'air au sommet de la fresque, ainsi que celui qui, à droite, semble sortir d'un léger nuage, visent la nymphe que le triton tient dans ses

1. Cette belle figure rappelle le remarquable buste du musée Pio-Clementino, plus connu sous le nom de *Mélicerte* ou de *Palémon*.

2. La partie du mur qui porte ce côté de la fresque a subi de graves avaries et est lézardée en plusieurs endroits.

bras[1]. Le troisième, du côté opposé, s'acharne après la néréide que le centaure marin enlève sur sa croupe à travers les ondes[2]. Enfin, à l'angle gauche du tableau, le quatrième Amour apparaît au milieu des nuées. On ne voit que sa tête, le bout de ses ailes et ses deux mains qui portent des flèches nombreuses. Cette tête, noyée dans le clair-obscur d'une atmosphère transparente, est d'une étonnante beauté. La bouche, fortement arquée, exprime la colère et le dédain. Le regard, fixement arrêté sur les personnages qui peuplent les eaux, est d'un éclat surprenant : il attire, fascine et effraye en même temps. C'est là une de ces créations charmantes et presque terribles, exclusivement personnelles à Raphaël et spontanément sorties de son génie.

Tel est ce tableau, si simple dans son ordonnance et si clair dans son esprit, n'ayant d'ailleurs d'autre horizon lointain que la vaste mer avec ses blondes vapeurs et *les sourires innombrables de ses flots*, et l'azur du ciel avec cette transparence magique et cette limpidité qu'on ne saurait accorder même à la nature, quand on n'a vu ni l'Italie ni la Grèce[3]. C'est un fragment du cercle olympique soumis au pouvoir de Neptune ; c'est une perspective lumineuse sur le monde mythologique. Mais c'est en même temps une interprétation souverainement originale et empreinte dans sa partie principale de l'élévation du sentiment chrétien. Galatée apparaît là comme une étoile qui sort du sein des eaux pour remonter au ciel, et qui, dans sa trajectoire lumineuse, rencontre les passions vulgaires et les appétits grossiers.

En présence de cette radieuse figure, il faut faire effort pour penser à la Fable. Est-ce bien là, en effet, la nymphe qui raconte ainsi les déchirements de son cœur? « Cachée sous les fleurs d'un rocher, je reposais « sur le sein de mon Acis, et de loin mon oreille recueillait les paroles « dont le cyclope faisait retentir les montagnes et les mers : « O Galatée, « tu es plus blanche qu'un beau lis, plus fraîche que la fleur de la prai- « rie, plus élancée que l'aune, plus brillante que le cristal, plus folâtre « qu'un jeune chevreau..., plus agréable que les rayons du soleil « en hiver et que l'ombre en été, plus exquise que les fruits les plus « exquis..., plus suave qu'un raisin mûr, plus douce que le duvet du « cygne..., plus trompeuse que l'onde, plus impétueuse que le torrent...,

1. Au côté gauche de la fresque.

2. Au côté droit de la fresque.

3. Le ciel a conservé sa couleur bleue primitive; mais il est lézardé par de nombreuses crevasses.

4. Neptune avait un Olympe au milieu duquel il vivait, comme Bacchus, au milieu des satyres et des ménades.

« plus irritante que la flamme..., plus légère que l'aile du zéphyr...
« Viens, ô Galatée, lève ta belle tête au-dessus des flots d'azur... » Tout « à coup il m'aperçoit auprès d'Acis : « Je vous vois, s'écrie-t-il, ce sont là « vos dernières caresses. » L'Etna répète avec horreur ce cri terrible. Et « moi, je me précipite éperdue dans les flots. Acis fuyait : « A mon secours, « Galatée ! criait-il. Mon père, ma mère, à mon secours ! Cachez-moi dans « vos ondes, ou je vais périr. » Polyphème le poursuit : il arrache le som- « met d'une montagne et le lance... Sous le roc qui avait écrasé Acis, le « sang coulait en flots de pourpre. D'abord sa couleur commence à s'ef- « facer. Puis c'est comme l'eau d'un fleuve troublée par l'orage. Enfin, « c'est une source pure et limpide. Alors la pierre s'entr'ouvre, de ses « flancs surgit la tige vigoureuse des verts roseaux, le flot s'échappe en « bondissant du creux du rocher... : c'était Acis changé en fleuve, et le « fleuve a conservé son nom[1]. »

Certainement Raphaël s'est inspiré du récit de ce drame et de cette métamorphose; mais il a mis dans sa Galatée quelque chose de plus que les beautés sensibles, si harmonieusement décrites par le poëte latin. Il a réalisé d'une manière générale l'idée et l'expression d'une âme qui, brisée par la douleur, se relève par la foi; et il a rendu cet effort sublime, cette aspiration à monter d'autant plus évidents, qu'il leur a opposé des passions contraires. Ainsi, bien que Raphaël nous affirme lui-même, dans une lettre écrite à Balthazar Castiglione, que cette fresque représente Galatée, on peut tout aussi bien y voir d'une manière abstraite le triomphe de l'âme sur la matière et de l'esprit sur les sens[2].

Mais pour assigner à une telle œuvre la place qui lui appartient dans l'histoire générale de l'art, il importe d'examiner quelle est la nature et la solidité des liens qui la rattachent à l'antiquité, et ce qu'elle vaut aussi par rapport aux œuvres analogues tentées par la Renaissance.

F.-A. GRUYER.

(La fin prochainement.)

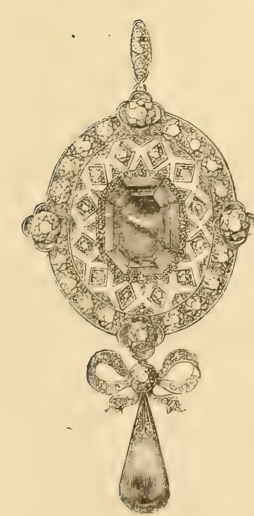
1. Ovide, *Métam.*, XIII. — L'Acis, aujourd'hui *Fiume freddo*, est une rivière qui sort des flancs de l'Etna et va se jeter dans la mer.

2. M. Jac Joseph Hans de Wurzbourg a prétendu, dans une dissertation écrite en italien (*Alcune riflessioni d'un oltramontano su la creduta Galatea di Raffael d'Urbino*; Palermo, 1816), que cette fresque représentait le triomphe d'Amphitrite d'après le récit d'Apulée. Cette opinion n'est pas soutenable et est d'ailleurs réfutée par Raphaël lui-même (J.-D. Passavant, *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, trad. franç., t. II, p. 144).

LES ARTS INDUSTRIELS

A L'EXPOSITION DE LONDRES[1]

LA BIJOUTERIE ET LA JOAILLERIE



Les yeux les plus prévenus en notre faveur ne verraient guère de différence aujourd'hui entre les produits de la bijouterie en France et en Angleterre. Des deux côtés, c'est le même bijou lourd, correct, symétrique, où l'or mat domine, égayé de quelques filets d'émail, réminiscence lointaine de l'art antique ; l'Allemagne, elle aussi, suit les mêmes errements. Mais pour être juste, il faut reconnaître que cette mode nous vient d'Angleterre ; ses bijoutiers et ses ouvriers possèdent une certaine supériorité dans l'exécution, si bien que plusieurs des nôtres envoient leurs fils dans les ateliers de Londres pour y apprendre la fabrication. Ainsi, pour ne citer qu'un détail, assez intéressant pour la question d'art, puisqu'il s'agit de la couleur, l'or mat, tel qu'il est à la mode aujourd'hui, a été longtemps le privilége exclusif des bijoutiers anglais.

Mais s'il faut reconnaître l'initiative de ceux-ci dans le bien, il faut aussi

1. Voir la *Gazette*, t. XIII, p. 313.

signaler à quels excès ils se sont laissés aller, en nous entraînant à leur suite. Des formes simples et élémentaires que l'ornement doit égayer, et qui conviennent surtout aux bijoux de ville, on est passé aux formes sèches et sans ornements, ce qui a conduit fatalement à l'imitation de la serrurerie. Ainsi nous avons vu des bracelets copiés sur les colliers des tuyaux qui conduisent le gaz et avec des vis en guise de fermoir ; des épingles simulant un immense clou de maréchal, et des fers ou des sabots de cheval en guise de broches de femme. C'est parmi les gens du sport que cette belle mode s'est d'abord répandue ; puis elle a gagné de proche en proche. Que de sportsmen platoniques ne possède-t-on pas des deux côtés du détroit ? Braves garçons, qui n'ont jamais enfourché un cheval de leur vie et qui veulent se donner le ton des gens de loisir en empruntant aux palefreniers leur tenue et leur jargon ! Puis, le mauvais goût de la vraie industrie parisienne s'en mêlant, — nous voulons parler de celle qui fabrique « l'article de Paris, » — nous avons vu ce que chacun peut apercevoir aujourd'hui à toutes les vitrines des quartiers élégants. La quincaillerie, la taillanderie, la serrurerie et toutes les industries y ont envoyé des modèles de leurs produits, modèles réalisés en or, en argent et en émail. On dirait qu'un décret a ordonné à chaque citoyen de porter en guise de bijou un des ustensiles de sa profession ou une marque de ses goûts dominants. Il y a d'abord les insignes du sport, depuis le clou jusqu'à la lanterne de voiture ; ceux du jardinage, y compris l'arrosoir ; les fleurets et les revolvers pour les bretteurs ; un cordage enroulé pour les canotiers. Il est même possible d'indiquer à quel journal on est abonné, en portant une épingle où ledit journal, plié sous bande, est représenté en miniature. On peut enfin afficher sa nationalité en arborant à sa cravate le timbre-poste de son pays. Plus bas encore nous trouvons les bijoux... indiscrets ; ceux-ci consistent en un écriteau portant une annonce à double entente ; le demi-monde peut s'en servir comme d'affiche.

Mais quittons ces infamies et ces aberrations, où nos ouvriers montrent une grande adresse d'exécution, pour nous occuper de l'art plus sérieux, de celui où la forme vient encore enrichir la matière.

Le bijou, ainsi qu'on appelle tout ornement de toilette où les métaux précieux dominent, ornés ou non de pierres ou d'émaux, a passé par les mêmes vicissitudes que l'orfévrerie. Sous l'Empire et sous la Restauration on imitait à peu près les formes antiques, qu'on connaissait alors fort mal, et, concurremment avec les camées et les intailles montés assez lourdement, on employait des filigranes et des grènetis d'une admirable exécution. Plus tard, lors de la réaction romantique, si l'on essaya d'in-

troduire le style gothique dans la bijouterie, heureusement cette tentative n'eut aucun succès, car elle n'eût donné naissance qu'à des choses sans nom. On eût copié des motifs d'architecture avec le métal, ce qui nous semble être une aberration. C'est bien assez qu'on ait quelque peu donné dans ce travers lorsqu'on ressuscita la Renaissance. Certes, dans le peu d'œuvres d'or et d'argent qui nous sont restées de cette époque on voit intervenir quelques formes architecturales, employées, il est vrai, avec discrétion : des profils très-déliés et très-tourmentés, combinés avec des chimères, des feuillages et des repercées ; puis on employa des perles bizarres avec de l'or émaillé de manière à former toute espèce de chimères portées en affiquet ; de telle sorte qu'il est facile de deviner que l'on a affaire à des métaux rares et précieux. Le beau bijou en forme d'œuf à jour qui faisait partie de la collection Louis Fould, après avoir figuré dans celle de M. Debruge-Dumesnil ; ceux que l'on voit dans la collection Sauvageot ; d'autres qu'il nous a été donné d'examiner à South-Kensington dans le musée temporaire, ou à la Grüne-Gewœlbe de Dresde, ou au cabinet des antiques de Vienne, quelques gravures du XVI[e] siècle, nous montrent assez avec quelle économie l'or était employé et avec quelle légèreté toutes les parties en étaient combinées. Faute de connaître tous ces exemples, nos bijoutiers commirent quelques erreurs de goût en s'attachant plus que de raison à reproduire certains détails de l'architecture dans leurs broches et dans leurs bracelets. Cependant il est sorti des ateliers de M. Froment-Meurice des pièces qui, tout en ayant le cachet d'une époque d'imitation, montraient toutes les qualités d'œuvres d'art ingénieusement combinées. M. Wiese marche encore sur les mêmes errements ainsi que M. Rudolfi, qui s'attaque à tous les genres sans toujours trouver le meilleur.

Il est une partie des œuvres de la Renaissance dont la bijouterie s'était à peine inquiétée, c'est la monture des camées. Le cabinet des antiques renferme de nombreux exemples de montures charmantes en or émaillé qui eussent été d'un grand secours à l'industrie pour créer de nouveaux modèles, et que l'on n'a guère employés lorsque la mode est revenue aux ornements symétriques.

Le XVIII[e] siècle, qui a exercé une influence si grande et souvent si déplorable sur les arts décoratifs, ne pouvait manquer d'agir sur la bijouterie. Alors on n'a plus connu de frein. C'est une chose si commode de n'avoir plus besoin ni de savoir composer, ni de savoir dessiner ! Une ligne courbe concave par-ci, une ligne courbe convexe par-là, de la gravure traçant au hasard ses méandres sur les surfaces unies, le burin creusant à l'aventure les aspérités de l'estampé, et la chose était faite.

Cependant quelques fabricants s'inspirèrent avec bonheur de ce qu'il nous reste encore de la bijouterie du XVIIIe siècle, et nous avons vu des montres, des châtelaines, des broches et des bracelets ornés d'attributs en or de diverses couleurs, ciselés avec un grand talent, sortir des ateliers de M. Marrel. Un autre bijoutier, M. Jarry aîné, a exposé des montres et des bijoux dans le même style, d'une ciselure très-fine, à côté de figures et de groupes en argent fort bien exécutés.

Il était grand temps néanmoins qu'une réaction survînt. La réaction est-elle venue d'abord de Rome, où M. Castellani vendait aux riches étrangers de fort belles imitations ou copies des bijoux de la collection Campana ? Nous le croirions volontiers. Mais simplifiant ce bijou, le débarrassant de tout ornement accessoire pour n'en conserver que la forme générale, comprenant avec leur bon sens pratique qu'un objet usuel ne doit présenter aucune aspérité, les Anglais nous ont transmis l'art étrusque et romain, nu et alourdi, tel que nous essayions de le caractériser en commençant. Cependant quelques bijoutiers anglais ne s'en sont pas tenus à ces produits usuels, et nous avons admiré, dans l'exposition de M. Hancock, plusieurs parures de camées et de pierres antiques, montées en or émaillé de rouge et de noir, d'un grand goût et d'une excellente composition. Ce sont deux diadèmes, un peigne et une plaque de corsage. Nous critiquerons seulement l'emploi de quelques diamants dans la composition de ces bijoux inspirés de l'antique, non pas par rigorisme archéologique, mais parce que ces pierres scintillantes ne sont point en harmonie avec l'éclat plus sombre des camées et des intailles.

C'est dans la vitrine de M. Philipps que nous trouvons les imitations de l'antique les plus heureuses, tout en étant les plus commerciales. Des parures, en corail rose, en scarabées, en pierres-cabochons élégamment montées, allient à un suprême degré la simplicité et le goût. C'est au milieu de ces bijoux que nous avons trouvé l'élégant petit trépied en or ciselé et diversement coloré dont nous publions la gravure.

Cette coupe, que ferme une plaque d'agathe onyx, cernée de zones laiteuses, naturelles, d'une régularité mathématique, peut n'être qu'un meuble inutile; mais, en tout cas, c'est une chose charmante et d'une exécution très-remarquable.

En France, nous trouvons quelque chose d'analogue aux parures de M. Hancock chez M. Jacta, qui a exposé un fort beau collier de médailles grecques, garni de pendeloques en médailles et en perles de lapis-lazuli alternées, et quelques bijoux gréco-romains. Quant aux imitations antiques, MM. Gaillot, Jeck et Ce et M. Petiteau s'y livrent avec succès, em-



TRÉPIED EN OR CISELE, DE M. PHILIPPS

ployant les camées et le corail, montés en or chez les premiers, en argent émaillé de noir chez le second.

Mais aujourd'hui que les bijoux de la collection Campana ont pu être étudiés et dessinés par les fabricants parisiens, on ne s'en tient plus aux imitations plus ou moins lointaines, que l'on faisait encore lorsque les envois pour l'Exposition ont été adressés à Londres. On fabrique des *fac-simile* aussi trompeurs que ceux qui attirent tant de monde autour de l'écrin où M. Castellani a placé à Londres ses beaux bijoux romains. Nous avons touché, en les comparant avec les originaux, des fibules, des pendants d'oreilles et des épingles exécutés par M. Petit; d'autres, par MM. Pavillet et Pavie, et nous devons reconnaître que dans la forme, l'application et la finesse des filigranes et du granulé, il n'y a aucune différence entre les imitations d'hier et les modèles retrouvés après tant de siècles. Lorsque quelques accidents auront altéré la rigidité des profils, l'identité sera absolue. Du reste, ce n'est point sans peine que nos ouvriers ont rompu avec d'anciennes habitudes pour se plier à ce nouveau mode de fabrication, qui demande beaucoup d'habileté et de soins.

Mais ce n'est pas assez que d'imiter servilement, il faut demander à l'art antique des inspirations et des modèles de goût, et composer sur des pensers nouveaux. La recommandation est d'ailleurs inutile, et nos fabricants ne feront que trop de variations sur le thème antique, si bien que celui-là finira aussi par disparaître sous les agréments dont on trouvera tout naturel de l'enjoliver.

Si une plus grande variété de modèles distingue seule aujourd'hui la bijouterie française de celle de l'Angleterre, l'heure n'est pas loin où l'Allemagne, suivant la même mode, confondra ses produits avec ceux de ses rivales. Déjà rien ne distingue les bijoux de M. C. M. Weishaupt, de Hanau, parmi lesquels nous avons remarqué de magnifiques tabatières d'or en style du XVIIIe siècle, incrustées de pierres dures et d'émaux peints. M. Adolf Friedman, de Francfort, semble avoir ses ateliers au milieu de nous, si son compatriote, M. Maurice Goldschmidt, est bien resté un Allemand des anciens temps. Ses petits meubles en argent doré et émaillé, garnis de grenats, ses bijoux formés des mêmes éléments, rappellent l'ancienne orfévrerie d'Augsbourg et tous ces joujoux précieux que les Dinglinger fabriquèrent pour les électeurs de Saxe.

Quant au grand-duché de Bade, où la ville de Pforzheim représente la rue Saint-Denis de l'Allemagne, office que Birmingham remplit à l'égard de l'Angleterre, c'est de là que sort toute une bijouterie fort laide, mais fort bien exécutée et à très-bon marché, à laquelle nos fabricants

d'imitation et d'or doublé font une redoutable concurrence. Devant les produits de cette classe de nos fabricants on assure que les industriels anglais ont été émerveillés; et, de fait, il semble difficile de pousser plus loin l'imitation.

Le Danemark suit deux traces, l'art grec et l'art scandinave, par les mains de M. Dahl.

Quant à l'Italie, elle ne peut mieux faire que d'imiter ses maîtres. Nous avons dit comment M. Castellani s'en acquittait à Rome. D'autres, à Venise, fabriquent le filigrane avec une grande perfection et montent des parures en mosaïque.

Il nous reste à parler maintenant de la joaillerie, c'est-à-dire de l'art qui s'applique à monter les pierres fines de façon à leur subordonner le métal qui les porte. Cet art nous semble contemporain de la Renaissance, de l'époque où l'on commença à tailler les pierres, car nous ne connaissons point d'œuvre antérieure où celles-ci jouent le rôle principal. On les faisait intervenir dans la décoration de l'orfévrerie, où leur sertissure était souvent très-habile, on les employait en grand nombre, mais en général elles étaient simplement polies, cabochons, comme on les appelle; et elles n'empruntaient point de nouveaux effets à la taille. Ce n'est que dans les joyaux du XVIe siècle que nous trouvons des pierres à facettes, et les diamants. Leur forme est généralement celle de deux pyramides à quatre faces, de hauteurs inégales et opposées par la base. C'est le brillant. On les montait souvent à sertissure pleine comme les cabochons, en mettant au-dessus la pyramide la plus aiguë; mais on reconnut que la pierre lançait plus de feux lorsque le sommet des deux pyramides était abattu parallèlement au plan de base, la pierre étant montée en présentant la table la plus large en dessus.

On perfectionna cette taille en abattant les angles de chaque pyramide de façon à obtenir quatre faces et quatre facettes, en tout dix-huit plans, en y ajoutant les deux tables de sommet. Tant que le diamant fut d'un prix très-élevé et d'un usage relativement restreint, on n'employa que des pierres très-pures, et cette taille suffit; mais depuis la découverte de nouveaux gisements au Brésil, gisements composés de pierres inférieures et à bas prix, on chercha le moyen de donner à ces pierres le brillant qu'elles ne possèdent point, et l'on multiplia les facettes. Mais l'ancien diamant à taille simple l'emporte de beaucoup, par la limpidité et par l'éclat irisé des feux, sur les diamants nouveaux, quelque perfectionnée qu'en soit la façon. Outre le diamant, il y a la rose, qui est, quant à la forme, un demi-brillant. La rose se termine d'un côté par une table, et de l'autre par une série de facettes. Elle provient des

déchets de la taille de diamants plus gros. On la monte avec la table en dessous, par-dessus une feuille d'argent que l'on a gaufrée en la comprimant avec les facettes du côté opposé. Le miroir à plans divers que l'on fait ainsi contribue à donner plus d'éclat à la rose. L'Exposition renfermait un exemple mémorable des qualités que la taille peut faire acquérir à une pierre. Lorsque le *koh-i-noor* fut exposé en 1861, il causa un vif désappointement parmi les connaisseurs. Il avait été irrégulièrement taillé en Orient, de façon à ménager la matière, et lançait des feux assez discrets, quoiqu'on l'appelât « montagne de lumière. » M. Garrard, à qui la reine l'avait confié, s'est résigné à en couper une partie importante de façon à lui imposer une taille régulière, et aujourd'hui le *koh-i-noor*, plus beau de forme qu'il n'était jadis, — comme le prouve un *fac-simile* en cristal exposé à côté de lui, — possède un éclat qu'il n'avait point alors. C'est en Angleterre que cette opération s'est accomplie, bien que ce soit en Hollande que l'art de la taille s'est centralisé aujourd'hui. Un atelier de lapidaires anglais était établi dans l'annexe des machines, où il était assiégé par la foule qui se portait avidement partout où il y avait des matières précieuses à contempler, devant les vitrines de M. Garrard et de M. Hancock, comme devant celle de MM. Marret et Baugrand qui renfermait des colliers de perles et des rivières de diamants d'une merveilleuse beauté.

Jusqu'à ces derniers temps, le diamant, comme l'émeraude et le rubis, était monté à jour sur des sertissures pleines, formées d'un cône en argent armé de griffes qui saisissent la pierre sur ses bords. La monture en or ne s'emploie que dans le cas où les perles, ainsi que les pierres de couleur, sont associées au diamant. Depuis quelques années cette sertissure a gagné en légèreté, se réduisant à des griffes montées sur une platine annulaire et réunies ensemble à leur base par une courbe gracieuse.

S'il nous faut comparer maintenant les produits de la joaillerie exposée tant par la France que par l'Angleterre, notre embarras sera grand pour donner la préférence. Quant à la qualité des pierres, cela nous importe peu, ceci étant une question d'argent. Cependant, si nous comparons le magnifique bandeau de diamants, formé de palmettes grecques, exposé par MM. Marret et Baugrand, avec le bandeau de diamants et rubis, de même style, mais surmonté d'étoiles, de M. Hancock, nous reconnaîtrons que la France l'emporte par une légèreté plus grande. Du reste, c'était parmi les joailliers anglais comme une lutte de richesse où la grosseur et la beauté des pierres jouaient le principal rôle, que l'on s'arrêtât devant l'exposition de M. Garrard ou devant celle de MM. Hunt

et Roskell, et même devant celle de M. Hancock. Chez ce dernier joaillier, nous avons cependant remarqué les parures qui montraient le plus d'art, et nous lui empruntons le pendant en émeraudes et en brillants qui est placé en tête de ces lignes.

Il est une autre amélioration que la sertissure à signaler dans la joaillerie, c'est celle de la forme. Il n'y a pas bien longtemps que l'on s'efforçait d'imiter en diamants les fleurs et les branchages. Plus l'imitation était exacte, plus l'œuvre fabriquée se rapprochait du laisser-aller de l'œuvre de Dieu, plus l'ouvrier était satisfait. Aujourd'hui, il n'en est plus de même. Les formes composées, balancées ou symétriques, dominent chez tous : chez MM. Marret et Baugrand; chez M. Mellerio, où nous avons surtout remarqué un diadème de style égyptien; chez M. Rouvenat, qui montrait de fort belles parures de diamants et d'opales.

Il y a donc un progrès sensible dans les deux arts si voisins de la bijouterie et de la joaillerie, tant dans la composition que dans l'exécution des pièces, et nous pensons que l'industrie n'a que des profits durables à recevoir en se maintenant dans la voie où elle est entrée depuis quelques années.

ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)



CATALOGUE

DES

DESSINS DE MAITRES

EXPOSÉS

DANS LA GALERIE DES UFFIZII, A FLORENCE[1]

RAPHAEL. — 1483-1520.

L'examen détaillé des trente-deux dessins de Raphaël exposés aux Uffizii serait à coup sûr la meilleure école pour qui voudrait apprendre ce que vaut un dessin de maître, ce qu'il y a de poésie dans un coup de crayon ou dans une tache d'encre, et quelle distance sépare les libres expansions du génie des pénibles efforts du talent. On pourrait même y étudier les divers procédés employés par les maîtres : il n'en est pas un dont Raphaël ne se soit servi avec succès. Une telle étude dépasserait les bornes d'un catalogue.

Quant aux lumières que ces trente-deux dessins jettent sur les procédés de travail de Raphaël, on nous permettra d'y insister, même après les pages brillantes qu'un sujet analogue inspirait naguère au fondateur de la *Gazette des Beaux-Arts*. Dussions-nous répéter ce qui a été dit avant nous, et mieux dit, nous nous estimerons heureux que nos impressions personnelles servent d'écho aux appréciations si justes et si sûres de M. Ch. Blanc. Si nos commentaires nous entraînent un peu trop loin, on nous pardonnera d'être long sur un sujet inépuisable[2].

407. Croquis à la plume lavé de bistre et rehaussé de blanc. C'est le germe d'une des fresques du Vatican, *la Délivrance de saint Pierre*. Déjà Raphaël a mûrement réfléchi à son œuvre : il a trouvé les lignes principales de sa composition, et surtout

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 535 ; t. XIII, p. 276.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 193.

cette division en trois parties distinctes que relie l'unité d'intérêt : la prison au centre, à gauche l'effroi des soldats, à droite la fuite du saint. Il a mis les figures à leur place. Il lui suffira d'en retrancher une, et de modifier quelques attitudes pour arriver au tableau définitif. Telle qu'elle est dans le croquis, la composition a de quoi satisfaire les plus difficiles; un grand peintre s'applaudirait de l'avoir ainsi conçue, et s'en contenterait, tant les groupes se pondèrent, tant les mouvements sont nobles et expressifs. Raphaël cependant va détruire ces mouvements et effacer ces groupes. Aux deux soldats qui s'avancent vers la porte de la prison en se cachant le visage, comme le Cimbre chargé de tuer Marius, il en substituera un seul qui s'enfuit en tournant le dos à cette porte. Celui que le croquis nous montre gravissant les degrés d'un air étonné deviendra le soldat effaré qui, la torche à la main, éveille ses compagnons. Ces derniers dorment dans le dessin; dans la fresque ils secouent le sommeil et saisissent leurs armes. Ainsi les actions nobles de la composition primitive font place à des actions vivantes, les lignes pondérées se heurtent et se brisent; à l'expression académique de l'effroi succède le désarroi le plus complet, effet naturel du miracle. Enfin la torche, en éclairant cette partie de la composition définitive, ajoute encore à l'imprévu de la scène. De même, dans la partie centrale, les soldats endormis, si Raphaël les eût exécutés d'après son croquis, auraient été de belles académies magnifiquement posées. Il les efface, il rapproche saint Pierre de la grille; les deux gardes qu'il lui donne, devenus personnages secondaires, ne s'occupent plus de poser, mais de dormir, et ils dorment d'un sommeil bien autrement réel. La partie droite n'offre qu'un changement de peu d'importance, mais ce changement sacrifie encore la beauté de la pose à la vérité. Tel est, en effet, le secret de Raphaël. Sa main habile, rompue aux combinaisons de la figure humaine, trouve du premier coup des attitudes et des mouvements empreints d'un caractère de beauté générale. Mais à mesure qu'il mûrit son œuvre, il précise ce caractère, il localise cette beauté, il la corrige au contrôle de la vérité et de la nature, il la retrempe dans l'âme humaine pour la rendre expressive, éloquente, vivante. En un mot, il s'élève de l'art des Carrache à l'art de Raphaël.

408. Croquis de chevaux et de cavaliers, à la plume, sur papier blanc.

409. Entrons dans l'atelier du maître. Une femme du Transtévère, la tête couverte du *panno*, est assise sur une caisse placée au-dessus de la table du modèle : on lui a mis entre les bras une sorte de poupée formée d'un morceau de bois et de vieux linge. A ses pieds un jeune homme en costume du temps lui présente un garçon d'une douzaine d'années qui s'agenouille à demi : ce dernier est vêtu d'une jaquette qu'on a retroussée, ainsi que la chemise, jusqu'à la ceinture, afin de mieux laisser voir le mouvement des jambes. A droite de la femme se tient debout un homme encore jeune, une tablette à la main. Ces quatre personnages posent naïvement, non pas comme des modèles de profession, mais comme des individus assez étonnés de se trouver ensemble et groupés par la complaisance plutôt que par une habitude de métier. J'imagine que la Transtéverine est une marchande qui passait par là avec son gamin; on l'a priée d'entrer, on l'a fait asseoir. Deux élèves du peintre, le Fattore, le Penni, ou quelque autre, se sont prêtés aux désirs du maître, et enfin le groupe est formé. Raphaël saisit alors un crayon rouge, il esquisse à grands traits l'ensemble, il arrête carrément la forme, la draperie, le mouvement, le geste; il indique même, au moyen de quelques ombres, l'effet général, puis il congédie son monde. C'en est assez. Plus tard il fera reporter ce dessin sur la toile; il se contentera de modifier légèrement les personnages : celui qui tient une tablette deviendra un saint vieillard; des ailes transformeront le jeune homme

en ange Raphaël; le gamin sera Tobie portant à la main le poisson symbolique. La Transtévérine aura la grâce et la majesté d'une madone, et la poupée vulgaire se métamorphosera en divin bambino. Mais ni la disposition du groupe ne sera changée, ni le mouvement, ni l'action des figures, si bien qu'au premier coup d'œil jeté sur ce dessin vous reconnaîtrez la célèbre *Vierge au poisson,* peinte par Raphaël pour l'église Saint-Dominique de Naples, et placée aujourd'hui au musée de Madrid.

410. Croquis au bistre, rehaussé de blanc, arrêté à la plume. Des hommes, des femmes, des animaux mourants jetés pêle-mêle au milieu d'édifices en ruines : belle composition représentant une Peste. Si le papier est usé, déchiré, presque en lambeaux, c'est sans doute pour avoir traîné trop longtemps dans l'atelier de Marc-Antoine[1].

411-412-413. Études pour des madones, à la plume et au crayon ou à la mine d'argent. L'une d'elles, qui tient l'enfant suspendu à son cou, est très-certainement la Vierge du palais Pitti que l'on désigne sous le nom de *Madone du grand-duc.*

414. Petite Sainte Famille. Elle rappelle le tableau du *Sommeil de Jésus*, qui appartient au musée du Louvre. Mais dans le dessin on voit saint Joseph au fond, derrière le groupe principal; en revanche, le petit saint Jean ne s'y trouve pas. Le trait a été percillé de trous d'épingle pour le décalquer. L'Académie de Florence possède un carton de la même composition, où les personnages sont de demi-nature et où se trouve le petit saint Jean.

415. Petite Sainte Famille au crayon de plomb, au trait.

416. Petite étude de Vierge pour une Annonciation.

417. Tête de Vierge gracieusement inclinée, au crayon, avec rehauts de blanc. Le type, très-beau et très-suave, rappelle beaucoup les types aimés de Pérugin.

418-419. Les deux dessins inscrits sous ces numéros doivent se joindre, au moins par la pensée, à l'un des plus précieux de ceux que l'on voit au musée du Louvre, ou plutôt c'est là que tous trois auraient leur place marquée à côté les uns des autres, car tous trois sont des études pour la grande Sainte Famille, dite de François Ier, une des gloires de notre galerie nationale. Le dessin de Paris, gravé en fac-simile par Butavand, représente une femme habillée, ou plutôt déshabillée d'une simple tunique, un genou ployé, le corps penché en avant. C'est la première étape de la pensée de Raphaël pour la figure de la Vierge. La seconde est aux Uffizii. La même femme a posé de nouveau, mais vêtue et drapée cette fois, à l'exception du bras gauche qui reste nu ; dans le coin supérieur du dessin, on retrouve ce même bras recouvert d'une manche. Le mouvement, plus arrêté, plus complet, se rapproche davantage de celui du tableau. La draperie, très-étudiée, semble une esquisse définitive. La tête peu indiquée rappelle cependant celle du dessin du Louvre. On a voulu y reconnaître les traits de cette Fornarina dont Raphaël avait fait son amie.

Le second dessin des Uffizii est une étude de l'enfant. Il s'élance de son berceau dans les bras de sa mère. La grâce de cette action enfantine, le mouvement qu'elle imprime au corps, les formes souples et potelées de ce petit corps rayonnant d'une beauté divine, tout révèle une inspiration arrivée à maturité qui veut se fixer sur le papier, afin de se retrouver plus tard tout entière. L'exécution des deux dessins des Uffizii prouve qu'ils ont été faits en même temps, le même jour, à la même heure, postérieurement à celui de Paris. Tous trois sont à la sanguine; mais autant, dans le

1. Cette composition est connue sous le nom de *Il Morbetto, ou la Peste chez les Phrygiens* Marc-Antoine l'a gravée. Voir Bartsch, t. XIV, n° 417.



ETUDE POUR LA VIERGE AU POISSON

Dessin de Raphael, de la galerie de Florence.

dessin du Louvre, la sanguine est fine et légère, autant elle est ici grasse, moelleuse et riche.

420. Les dessins précédents datent de la plus belle époque de la vie de Raphaël. Ils le montrent aussi grand, aussi savant, aussi maître qu'il fut jamais. Celui-ci se rapporte à la courte période où Raphaël, encore sous l'influence du Pérugin, sentait cependant s'agiter en lui les promesses d'un art nouveau. C'est la composition de la *Mise au tombeau* dont le tableau se voit à Rome chez les princes Borghèse. On connaît plusieurs esquisses du même sujet dessinées par Raphaël. Il s'en conserve au Louvre, au British Museum et ailleurs. M. Ch. Blanc les a décrites, et, en les comparant, il est arrivé par une analyse judicieuse à les classer selon l'ordre chronologique. La *Gazette* a donné un fac-simile de la toute première pensée. Celle-ci est la dernière. Les personnages occupent leurs places définitives; seuls, les deux porteurs du Christ mort ont changé en passant du dessin sur le panneau. Celui qui tient le haut du corps, c'est-à-dire la partie du corps la plus lourde, était, dans le dessin, un jeune homme. Dans le tableau, Raphaël en a fait un homme barbu, d'un âge mûr, et il a remplacé le second porteur, qui ne soutient que les jambes, et qui dans le dessin était un homme mûr, par un jeune homme blond dont les cheveux flottent au vent. Ce dessin est à la plume. Les carreaux dont il est traversé indiquent bien qu'il a servi à tracer sur le panneau le trait de la composition.

421. Sainte Famille. La Vierge Marie agenouillée soutient le petit Jésus qui, du haut d'un tertre, tend la main à saint Jean. Le mouvement de la Vierge respire une grâce suave. Les formes des enfants sont rondes, très-arrêtées; on sent la belle époque du talent de Raphaël. En effet, cette composition, dessinée à la plume et lavée de bistre, est la première pensée du tableau qui se voit dans la galerie du prince Esterhazy, à Vienne.

422. Une femme portant un seau sur la tête et un autre à la main. C'est cette admirable figure, toute palpitante de terreur, qui se hâte, chargée de son double fardeau, au premier plan de la fresque de *l'Incendie del Borgo*. Le dessin, exécuté de verve à la sanguine, porte, écrites en traits larges et puissants, les intentions du maître. Rien de plus animé, de plus vivant.

423. *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher.*

424. *L'Adoration du veau d'or.*

Ces deux croquis facilement jetés à la plume, les ombres lavées de bistre, les lumières rehaussées de blanc, sont de ceux que l'on pourrait nommer des déjeuners de Raphaël, — cartons familiers échappés à la main du maître pour devenir sous celle de l'élève les peintures des Loges. Ceux-ci ont servi de modèle à Perino del Vaga, à qui l'on attribue les fresques de la huitième et de la dixième voûte, c'est-à-dire l'histoire de Moïse.

425. Six figures pour la *Prédication de saint Paul à Athènes*, entre autres le saint qui parle, les deux bras étendus. Les mouvements des principaux acteurs de la scène étaient déjà arrêtés dans l'esprit de Raphaël quand il les a fixés sur le papier avec la pointe d'une sanguine dure et rose, qui lui a permis de donner aux mains et aux draperies toute leur beauté. Le croquis devenu carton, Raphaël, en ajoutant quelques figures accessoires, complètera cette magnifique composition, une des plus inspirées de la suite des tapisseries.

426. Des trente-deux dessins de Raphaël exposés aux Uffizii, celui-ci est le plus curieux et peut-être le plus beau; il offre non-seulement une expression inattendue du talent de Raphaël, mais une forme toute nouvelle de l'art, inconnue avant lui, imitée par ses successeurs. Avant Raphaël, l'art italien a eu des poëtes dans tous les genres les

plus élevés, hormis un seul. Les uns ont murmuré de tendres sonnets mystiques, les autres ont chanté en un style digne de la Bible les légendes de la poésie sacrée; ceux-ci ont emprunté aux fables antiques le sujet de leurs héroïdes, ceux-là se sont complus aux madrigaux amoureux. A toutes ces cordes de la lyre de l'art italien que sa main sut aussi faire vibrer tour à tour, Raphaël en a ajouté une nouvelle, celle de l'épopée. Le premier il osa puiser, dans l'histoire réelle et presque contemporaine, des faits positifs, qu'il éleva par la puissance de l'inspiration à la hauteur de l'idéal poétique. L'*Attila, l'Incendie del Borgo, le Miracle de Bolsena,* autant de poëmes où la beauté de l'art n'est que la splendeur de la vérité de l'histoire. On y sent le souffle de Virgile et d'Homère. Mais avant d'atteindre à ces sublimes accents, dignes des vers de l'*Énéide,* Raphaël s'était essayé en quelques pages de prose. Le dessin dont nous parlons, canevas d'une de ces pages, est une des premières tentatives de l'art italien dans la peinture historique, et le peintre qui l'a tracé n'avait que vingt ans. Pinturicchio, chargé de peindre la bibliothèque-sacristie de la cathédrale de Sienne, avait appelé Raphaël à son aide. Le peintre d'Urbin a-t-il mis la main aux fresques ou s'est-il contenté de les inspirer? La question n'a que faire ici. Il est incontestable qu'il donna au moins un dessin, celui dont il s'agit. On ne peut songer à l'attribuer à Pinturicchio. Chacun des traits qui le composent vaut une signature; bien plus, dans le champ du ciel se lisent quelques lignes d'une écriture que l'on reconnaît pour celle de Raphaël : — « La historia e questa che M. S. Enea era in la comitiva di M. S. Dominicho da Capranica el quale era fatto cardinale & nō publicato quando el detto venuto in Basilea al concillio & intrato in mare al porto di Talamone & essendo p. intrare nel porto de' Genova fu assalito da la tempesta e battuto fin in Libia [1]. » — Les peintures de Sienne sont en effet empruntées à l'histoire du pape Pie II (Énéa Silvio Piccolomini). Le dessin représente une troupe d'hommes d'armes, de cavaliers et de prélats, parmi lesquels on distingue le cardinal sur sa mule, et le jeune Énéa Silvio en costume de voyage. Au second plan, une jetée surmontée de deux tours indique l'entrée d'un port; des navires voguent, les voiles gonflées. Au fond, une île porte son nom écrit en toutes lettres, « Sardignia. » La mer termine l'horizon. Le trait a été arrêté à la plume, puis le dessin lavé complétement au bistre avec quelques rehauts de blanc. Rien de plus simple que cette composition : les figures, au nombre de quinze ou seize, forment un groupe compacte qui s'avance de gauche à droite. Rien de plus riche, de plus harmonieusement combiné que les mouvements divers des hommes et des chevaux. Toutes les lignes se balancent, et toutes marchent sans effort. L'ensemble est animé et cependant grave, presque recueilli; une sérénité puissante enveloppe cette pieuse cohorte. Les chevaux ont le type grandiose des chevaux de l'*Attila*; les mules, montures sacrées, expriment une soumission, j'allais dire une dévotion sérieuse. Le caractère des têtes, la pureté des formes, les draperies, l'action, le geste, tout accuse une telle vigueur de pensée, un telle maturité, une telle sûreté de main, que, si l'on ne savait la date des peintures de Sienne, on pourrait attribuer le dessin des Uffizii à la plus belle époque de la vie de Raphaël. Il s'y montre en possession du style historique le plus élevé, et sa prose, si tant est qu'un tel génie ait pu composer en prose, a déjà le nombre de la grande poésie.

1. « Voici le sujet : Mgr Enéa accompagnait Mgr Dominique de Capranica, déjà nommé cardinal, mais non publié, quand celui-ci, qui était venu au concile de Bâle, s'étant embarqué au port de Telamone, au moment d'entrer dans le port de Gênes, fut assailli par la tempête et poussé jusqu'en Afrique.

427. Un jeune homme debout, entièrement nu, un vase sur la tête. Les formes rappellent encore le Pérugin : le faire est libre et assez large.

428. Études de Vierge, d'enfants, de draperies, exécutées à la plume, par hachures croisées carrément. Une tête entre autres est empreinte d'un très-beau caractère. Ce dessin porte une ancienne attribution à Léonard de Vinci. On a bien fait de le rendre à Raphaël.

429 et 430. Légers croquis à la plume reproduisant différentes figures de madones et d'enfants. On y reconnaît la Vierge, dite au Palmier, de la galerie de Bridgewater, qui tient le divin bambino par la ceinture. Le Louvre en possède un ravissant dessin au crayon d'argent, gravé en fac-simile par J. Bein.

431. Étude d'après nature pour le *Saint Jean-Baptiste au désert*, un des chefs-d'œuvre de la Tribune : magnifique dessin à la sanguine, d'une pureté et d'une délicatesse de formes qui n'enlèvent rien à la vigueur. La tête est effacée. Quelques rehauts de blanc ont poussé au noir.

432. Autre étude à la sanguine, figure drapée, vue de profil, avec deux petits anges. C'est la première pensée d'un des prophètes que Raphaël fit peindre par Timoteo delle Vite, au-dessus de ses sibylles, dans l'église della Pace.

433. Le choix des dessins de Raphaël exposés aux Uffizii semble fait pour nous rappeler tour à tour les œuvres les plus célèbres du maître. Tantôt c'étaient les fresques du Vatican, puis les tapisseries, puis le chef-d'œuvre du Louvre, la *Sainte Famille* de François Ier, puis le *Saint Jean* de Florence. Voici maintenant une étude qui nous ramène encore au musée de Madrid. C'est là que se trouve, en effet, à côté de *la Vierge au poisson*, le tableau connu sous le nom du *Spasimo*, c'est-à-dire l'évanouissement de Marie quand elle voit son divin fils tomber chargé de la croix. Le dessin représente le groupe des saintes femmes qui soutiennent Marie. C'est une toute première étude à la sanguine, où le mouvement est cherché non d'après le modèle, mais d'après une personne amie; car les bras de la Vierge sont recouverts d'une manche de linge. Mais déjà ils ont cet élan inspiré qui fait à lui seul, comme dans le *Saint Paul à Athènes*, sinon toute la beauté, au moins la poésie de l'œuvre.

434. Feuille de croquis à la plume peu arrêtés, vraie macédoine de *Madones* et de *Bambini*, si l'on nous permet cette expression irrévérencieuse.

435. Deux têtes de Vierge, une tête d'enfant à la plume, une autre à la sanguine, style péruginesque.

436. Croquis de Vierges et de *Bambini*, peu intéressants et même quelque peu indignes de la main qui les a tracés.

437-438. Deux compositions différentes du même sujet, *Saint Georges combattant le dragon*. On sait, en effet, que Raphaël a reproduit deux fois cet épisode symbolique de l'histoire de saint Georges. Dans les deux dessins, le saint est à cheval. Dans le premier il est vu par derrière : c'est avec la lance qu'il frappe le dragon placé à sa gauche. On voit au fond des rochers et un paysage. Le trait, tracé à la plume, à l'encre ordinaire, porte la trace des trous d'épingle dont il a été percé pour le décalquer. En effet, le tableau de la galerie de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, reproduit exactement cette composition. Dans le second dessin, le saint se montre de face : c'est avec un sabre oriental qu'il frappe le dragon expirant à sa droite. Il n'y a pas de fond de paysage. C'est ici la composition du tableau que possède le musée du Louvre. Elle est exécutée à la plume, par hachures irrégulières. Rien ne prouve mieux la souplesse de l'imagination de Raphaël et la docilité de sa main que la comparaison de ces deux dessins,

tous deux élégants, nobles, harmonieux, variations d'un goût exquis sur un thème uniforme.

INCONNU.

439. Grand dessin représentant une façade de palais couverte de peintures. Il est lavé à l'aquarelle et accompagné d'une légende explicative.

PORDENONE (LICINIO). — 1483-1540.

Un sentiment de distinction un peu efféminé, une peinture lisse et sans grands partis pris, je ne sais quels indices avant-coureurs du maniérisme lui font une place à part dans l'école vénitienne, si mâle, si éclatante, et parfois si brutale. Ses dessins ne ressemblent guère à des œuvres de coloriste.

440. *Saint Pierre martyr*, beau lavis d'un dessin ferme, d'une exécution un peu fine. La composition rappelle un des chefs-d'œuvre de Titien. On sait que le Pordenone affectait de choisir les mêmes sujets que le maître de Cadore, afin de se poser comme son rival.

441. *Les Apôtres au tombeau de Jésus*, à la plume, avec quelques touches au pinceau.

442. *Danse d'enfants*, dessin au crayon noir. Ils sont gracieux et élégants, mais ils reproduisent trop le même type. Ici encore Pordenone fait involontairement songer à une œuvre magistrale dont la comparaison l'écrase, la *Danse d'enfants* de Raphaël.

BAGNACAVALLO (BART-RAMENGHI). — 1484-1542.

443-444-445. Trois dessins.

SÉBASTIEN DEL PIOMBO. — 1485-1547.

Fils de Venise, débauché par Michel-Ange, qui se fit à certaines heures son collaborateur, il a obéi tour à tour aux influences les plus diverses, concentrées et résumées dans le *Martyre de sainte Agathe*, du palais Pitti. Le peu d'ouvrages qu'il a laissés suffit à le placer au premier rang des maîtres.

446. Dessin très-important et très-beau, lavé au bistre et rehaussé de blanc. C'est la composition complétement arrêtée de la *Flagellation du Christ*, peinte dans l'église de San Pietro in Montorio à Rome. Michel-Ange, dit-on, aurait fait sur le mur le trait de la figure du Christ. Ce dessin accuse une rare puissance, un talent assez sûr de ses forces pour se passer d'un coup de main. C'est peut-être celui que Vasari cite comme étant dans son livre, et qu'il dit n'être qu'une copie plus étudiée du croquis original de Michel-Ange.

Beccafumi (Domenico Mecharino). — 1486-1551.

447. Un seul dessin : Jésus aux limbes (?). — A la plume, avec rehauts de blanc.

Ercole Grandi. — 1491-1531.

448. Un dessin représentant des cavaliers.

Jules Romain. — 1492-1546.

Digne élève de Raphaël, Jules Romain mêle cependant à la conception de la beauté des préoccupations étrangères qui n'entrèrent jamais dans l'esprit bien ordonné de son maître. Chez lui, un certain goût de l'antique, qui n'est qu'un goût d'érudition, prévaut sur le sentiment de la nature. La hardiesse et la sûreté de sa main donnent à ses dessins un grand caractère.

449. La naissance de Castor et Pollux, dessin lavé au bistre, plusieurs fois gravé, et reproduit en dernier lieu par la photographie dans la collection Alinari.

450 à 452. Trois dessins à la plume ou au lavis, croquis ou études d'une tournure fière.

Corrège. — 1494-1534.

Ce maître charmant a su pousser la grâce jusqu'à la limite extrême qui la sépare de la manière. Si ses compositions sacrées, aimables et douces à l'œil, ne satisfont pas toujours les esprits sérieux, il est impossible de résister à l'attrait de ses dessins. Le Louvre en possède une suite admirable. Plus pauvre, la collection des Uffizii ne nous en offre que quatre qui n'ont guère que la valeur de simples croquis.

453. La Vierge Marie avec l'enfant Jésus et deux anges, dessin au lavis, rehaussé de blanc.

454. Quatre figures de saints, croquis à la plume.

455. *Le Christ mort porté par les anges,* croquis à la plume et au lavis.

456. Vierge et saints, composition à la plume, légèrement lavée.

Polydore de Caravage. — 1495-1543.

457 à 459. Trois dessins, dont un très-important. C'est une frise lavée au bistre, représentant une bataille, étude savante pour les peintures en clair-obscur du Vatican.

Le Parmesan. — 1504-1540.

« Le Parmesan, dit Mariette, est tout rempli de grâces. Il a allié celles du Corrège à celles de Raphaël; il y a dans le maniement de sa plume

un esprit et une touche légère, et dans les tours de ses figures une flexibilité qui font valoir ses dessins, lors même qu'ils pèchent par la justesse des proportions, car le Parmesan n'est pas toujours correct. »

460 à 470. On ne compte pas moins de onze dessins du Parmesan exposés à la galerie des Uffizii. Quelque charme que cet habile maître ait su y répandre, il est impoasible de ne pas leur trouver un air de ressemblance qui diminue l'intérêt qu'ils inspirent. On distingue plusieurs études de cette Vierge au long cou tant de fois reproduite; — deux têtes de profil, lavées et rehaussées de blanc; — une Sainte Famille : la figure de saint Paul qui accompagne le groupe sacré est d'une belle tournure; les *Bambini* semblent échappés de l'école de Raphaël; — une femme donnant à boire à des matelots, sujet souvent gravé en camaïeu ou autrement : c'est évidemment Circé cherchant à retenir les compagnons d'Ulysse; quelques-uns, déjà changés en bêtes, se roulent à ses pieds; l'enchanteresse respire une molle élégance. — Le plus beau de ces dessins, lavé au bistre et arrêté à la plume, représente des nymphes au bain; elles sont au nombre de six. Les unes goûtent encore le plaisir de mirer leurs charmes dans les eaux limpides d'un ruisseau ombragé d'arbres; les autres sont déjà sorties : mollement couchées sur le gazon, elles jouent avec des petits Amours. L'une de ces dernières se lève, saisie d'un subit effroi, et cherche un vêtement pour couvrir sa nudité. Actéon n'est pas loin.

Primaticcio. — 1504-1570.

471. Le fondateur de l'école de Fontainebleau n'a à la galerie des Uffizii qu'un dessin de peu d'importance.

Salviati. — 1510-1563.

472. Un dessin représentant *la Visitation.*

Nicolo dell' Abbate. — 1512-1571.

473. Un dessin.

Marco da Pino. — (?)-1587.

474-475. Deux dessins.

Tintoret. — 1512-1594.

L'observation que nous avons faite à propos de Titien s'applique également à Tintoret. Ses dessins semblent n'avoir d'autre but que de déterminer la place des personnages et la distribution générale de l'ombre et de la lumière. Ils ne témoignent d'aucune recherche de l'effet, et indiquent à peine les ressources que le peintre saura tirer du clair-obscur.

476. *Jésus porté au tombeau.*

477. Composition arrêtée à la plume et lavée au bistre pour le *Martyre de saint Marc.* Le tableau est à l'Académie de Venise. Aucune peinture connue n'en peut donner une idée; il ressemble aussi peu à une œuvre de Titien ou de Véronèse qu'à toute autre toile de Tintoret lui-même. J'imagine que Decamps, dans un de ses bons jours, s'il

eût trouvé sous sa main un sujet oriental à traiter en de telles dimensions, aurait pu seul le traiter avec tant de verve, tant de puissance, tant de chaleur, tant d'éclat. Le dessin n'annonce nullement un chef-d'œuvre. Les figures sont à leur place, comme les figurants sur le théâtre avant que le rideau ne se lève. Le Turc du premier plan, qui se dresse, le dos tourné au spectateur, en montrant au juge les instruments du supplice brisés, a dans le dessin un mouvement gauche qui fait involontairement songer à Pierre ou à Natoire, tandis que dans le tableau c'est une des figures les plus heureusement trouvées, d'une crânerie admirable.

478. Un dessin de peu d'importance.

Paul Véronèse. — 1528-1588.

Paul Véronèse, plus clair dans sa couleur, plus ferme dans son dessin, plus large dans ses effets que les autres Vénitiens, a mieux réussi à donner à ses feuilles d'esquisses un peu de la beauté de ses tableaux. Titien et Tintoret, avec le bistre et le crayon, n'auraient atteint l'effet de la peinture qu'au prix d'un travail très-poussé. Véronèse y arrive simplement par l'opposition du blanc des lumières et des ombres peu chargées sur un papier qui fait la demi-teinte.

479. Grande et belle étude de la Madeleine aux pieds du Christ dans le *Repas chez Simon.*

Baroche. — 1528-1612.

En donnant naissance à Baroche, Rome expia cruellement la gloire dont l'avait couverte Raphaël. — Comme ce dernier est le père du style, Baroche fut le patriarche de la manière. Ses dessins n'ont rien de la franchise et de la spontanéité d'un grand peintre.

480 à 482. Le plus remarquable des trois est une esquisse de sa fameuse *Cène,* peinte sur toile en clair-obscur.

Passerotto. — 1530-1592.

483. Un dessin.

Augustin Carrache. — 1557-1602.

484-485. Deux dessins.

Annibal Carrache. — 1560-1609.

Nous ne sommes pas de ces aveugles qui nient *à priori* l'école bolonaise. Les maîtres qu'elle a produits tiendront toujours dans l'histoire de l'art une place importante, et par la cause qu'ils ont servie, et par les qualités qui les distinguent. On nous accordera cependant qu'à côté des dessins de Léonard de Vinci, de Raphaël et de Michel-Ange, les dessins d'un Carrache, d'un Guide et d'un Dominiquin n'offrent plus qu'un inté-

rêt secondaire. C'est pourquoi nous glisserons rapidement sur ces œuvres qu'inspire une même pensée d'éclectisme, traduite par des procédés analogues.

486. Un grand dessin à la sanguine représentant le *Triomphe de Bacchus*, composition pour la fresque du palais Farnèse. Il est beau, savant et ferme.

487. La Vierge Marie tenant son fils et entourée d'anges. Croquis à la plume et au lavis.

488. *Bacchanale*, croquis à la plume et au lavis, étude pour le tableau qui a obtenu les honneurs de la Tribune.

489. Un autre dessin dont le sujet nous échappe.

Morazzone. — 1571-1626.

490. Un dessin.

Guido Reni. — 1575-1642.

Objet permanent d'un enthousiasme banal, le Guide n'a cependant que six dessins exposés aux Uffizii. C'est une preuve de plus du bon goût des administrateurs, on pourrait dire de leur courage.

491 à 496. Les seuls que nous puissions signaler sont une Sainte Famille au crayon noir sur papier bleu, et un Jésus enfant bénissant le monde, étude à la sanguine répétée cinq fois. Les tableaux pour lesquels ont été faites ces études appartiennent à la galerie des Uffizii.

Cavedone. — 1577-1660.

497. Un dessin à la pierre noire, représentant un prélat à genoux.

Dominiquin. — 1581-1641.

498 à 501. Quatre dessins, entre autres une petite fille agenouillée, les mains jointes, à la pierre noire avec rehauts de blanc sur papier gris.

Guerchin. — 1591-1660.

A la différence de ses contemporains de l'école bolonaise, le Guerchin s'est créé par ses dessins une originalité tranchée. Aussi fécond que le Parmesan, il dispute à ce maître l'honneur de remplir les portefeuilles des amateurs. Ce n'est pas qu'il brille par le choix des sujets ou par l'intelligence des grandes parties de l'art ; sa main facile, souple et légère, a su donner le charme à tout ce qu'elle a touché.

502. Saint Jérôme à genoux, dessin à la sanguine.

503. Groupe de trois figures : un jeune homme blessé reçoit des soins de ses compagnons, dont l'un lui bande le bras; dessin à la sanguine.

Salvator Rosa. — 1615-1673.

504. *Prédication de saint Jean*, composition lavée de bistre. Si l'on rapproche ce

dessin de ceux de Raphaël, on s'aperçoit avec effroi du progrès que l'art a fait dans la voie de la décadence. Ces allures dansantes, que l'on devinait déjà sous la molle élégance d'Andrea del Sarto, que la grâce du Corrège a développées sans le savoir, que le Parmesan a émancipées, et dont Baroche a été le scandaleux prophète, éclatent ici avec une insolente franchise. Peu s'en faut que l'on ne croie avoir sous les yeux un dessin de Vanloo ou de Deshaies.

Tels sont, à la galerie des Uffizii de Florence, les dessins de l'école italienne exposés à l'admiration des hommes de goût. S'ils ne présentent pas une série complète des différentes phases par lesquelles a passé l'art italien, on y retrouve au moins ses principales étapes. On l'a vu commencer aux tâtonnements de Simon Memmi, il se termine par les entrechats de Salvator. Les dessins des écoles du nord nous ramènent à un nouveau point de départ. Ils nous font assister aux bégayements d'un autre art dont l'enfance a été plus longue, la jeunesse moins brillante, la maturité moins forte, mais la vieillesse plus digne et plus persistante.

ÉCOLES ÉTRANGÈRES

Les écoles étrangères auraient mauvaise grâce à vouloir primer en Italie les écoles italiennes. Encore faudrait-il, même à Florence, leur assurer un rang à peu près convenable. Quand nous avons visité la galerie des *Uffizii*, vingt-cinq dessins formaient tout le contingent des artistes allemands, flamands, hollandais et espagnols. Un seul représentait l'école française, cette école qui a eu la gloire de survivre à toutes les autres. Depuis notre visite, les circonstances politiques aidant, la galerie des *Uffizii* a su trouver dans ses portefeuilles des dessins de Poussin et de Claude Lorrain. Elle a porté à dix-sept le nombre de ceux d'Albert Dürer; elle en a ajouté quelques-uns à Rubens et à d'autres étrangers. Quelques modifications ont aussi été introduites dans les écoles italiennes; on a exhumé bon nombre de dessins de Guerchin. Une vitrine nouvelle a reçu une curieuse collection de dessins d'ornements. Malgré ces changements, postérieurs à notre séjour à Florence, nous n'avons pas cru devoir remanier un travail auquel nous nous sommes attachés à donner le caractère de l'observation personnelle. Il eût fallu décrire des œuvres que nous n'avons pas vues. En somme, le fonds de la collection demeure ce qu'il est : les cadres appendus aux murailles ont gardé les mêmes chefs-d'œuvre des grands maîtres du XVe et du XVIe siècle. Notre description reste donc en général exacte, et c'est pourquoi nous l'avons conservée dans sa forme primitive. En ce qui touche les écoles étrangères, le petit

nombre des morceaux qu'elle mentionne lui donnera peut-être un jour la valeur d'un document.

Martin Schongauer. — 1420-1488.

Il y a à la galerie de Florence cinq dessins exposés sous le nom de ce maître, dont l'important travail de notre collaborateur, M. Galichon, a justement ravivé le souvenir[1].

505. Vierge en adoration, en buste.
506. Christ à mi-corps.
507. Lutte d'un chevalier et d'un démon.
508. Une *Nativité*, signée du monogramme habituel.
509. Un autre dessin.

Israel de Mecken. — 1440-1503. — École allemande.

510. *Adoration des rois*, à la plume; dessin d'un trait arrêté, d'un aspect dur et roide.

Albert Durer. — 1471-1528. — École allemande.

La monographie d'Albert Dürer, publiée ici même par M. Galichon[2], ne cite pas les dessins de la galerie de Florence. Ils sont cependant très-importants au double point de vue de l'art et de l'histoire. Ils représentent des compositions complètes, parfaitement arrêtées, et terminées à la plume avec une netteté et une sûreté admirables, ce qui leur donne l'aspect de gravures du maître. De plus, trois de ces dessins portent une date écrite de la main même d'Albert Dürer, ce qui permet de les classer avec certitude dans son œuvre.

511. *Mise au tombeau*, datée de 1527. — Albert Dürer est mort en 1528.
512. *Portement de croix.*
513. *Chute de Jésus chargé de sa croix.* Deux sujets en pendants, signés du monogramme du peintre, et datés de 1520. Albert Dürer a dû les dessiner peu de temps avant de quitter Nuremberg pour son voyage des Pays-Bas.
514. *Jésus déposé de la croix*, sans date.

Lucas de Leyde. — 1494-1533. — École hollandaise.

515-516. Deux dessins à la plume, très-intéressants, très-finis.

Holbein. — 1498-1554. — École allemande.

517. *Saint Sébastien.* Beau dessin à la plume.
518. Portrait d'homme dessiné au crayon noir, puis lavé d'une encre très-foncée. Le caractère individuel de la tête est admirablement saisi; la largeur de l'exécution, la vigueur des noirs donnent à ce dessin la puissance d'effet d'une peinture. Cependant il est aujourd'hui classé parmi les inconnus.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 257 et 321.
2. *Ibid.*, t. VI, p. 193; t. VII, p. 24 et 74, et t. VIII, p. 5.

Georges Pencz. — 1500-1550. — École allemande.

519. Beau portrait.

Pierre Breughel le Vieux. — 1510?-1560? — École flamande.

520. Ce maître bouffon, qui mania le rire avec un imperturbable sérieux, semble avoir voulu donner, dans les *Sorcelleries* de la galerie de Florence, la mesure de sa verve burlesque. Est-ce une Tentation de saint Antoine, ce motif favori des fantaisistes? On serait tenté de le croire, car un moine perché sur un arbre sonne la cloche de toutes ses forces pour mettre en fuite les visions de l'enfer. Mais l'enfer n'en a cure, et ses aimables enfants arrivent en foule pour se livrer aux espiègleries du plus haut goût. Le colonel, le bras en écharpe, ses pieds nus chaussés d'éperons, un couteau entre les dents, une fiole à la main, chevauche en tête sur un tonneau. Près de lui, des petits guerriers coiffés en manière de champignons traînent à grand'peine un coutelas gigantesque. D'autres poussent une sorte de barricade mobile lardée de poignards, de sabres et de scies. Mais cet engin, que l'on a tenté de ressusciter de notre temps sans se douter du plagiat, ne paraît pas très-familier à la cohorte satanique, car tout un peloton, faute de savoir la manier, a laissé choir la pièce de bois sous laquelle il se débat. D'autres diablotins alimentent le feu d'une broche où rôtit un pauvre homme : à deux pas de là, un couple infortuné bout dans une vaste daubière. Ainsi les inventions les plus meurtrières, du feu, du fer, du poison, se déploient devant le saint épouvanté; les menaces ont pris un corps. C'est un luxe de férocités goguenardes qui fait penser au petit poëme d'Amédée Pommier, *l'Enfer*. — Ce dessin capital, tracé d'une plume ferme et légère à la fois, ne demanderait qu'un effet bien accusé pour pouvoir être mis à côté des plus riches caprices de Gustave Doré. On y lit la signature de Breughel, et la date de 1557, accompagnées de quelques lignes en langue flamande.

Van der Broecke. — 1530-1575. — École flamande.

521. Combat d'animaux : un magnifique pêle-mêle de bêtes à cornes, à poil et à plume; l'explosion de la haine au sein d'une population jusque-là paisible. On voit dans le fond Orphée, sa lyre à la main, entouré de bacchantes. Le poëte chantait, et tous les animaux écoutaient la divine harmonie. Tout d'un coup la corde a cassé, le charme est rompu, ils se ruent les uns sur les autres dans toute la férocité de leurs appétits natifs. Cet admirable dessin, exécuté à la plume et au lavis par une main savante que n'effrayent pas les plus audacieux raccourcis, porte la date de 1588.

Rubens. — 1577-1640. — École flamande.

522. Grand et beau dessin d'une *Assomption*, lavé et rehaussé de blanc, composition du tableau qui est dans la galerie du Belvédère à Vienne. A côté des formes châtiées de l'école italienne, l'exubérance des chairs de Rubens produit un curieux effet. Chez lui, tout est soie et velours; la peau elle-même miroite comme un satin. On sent le grand seigneur à qui rien ne coûte et qui fréquente bien, car, pour quelques vieillards vulgaires qu'il aura ramassés dans la rue, que de types empruntés au salon ou tout au moins à l'antichambre! Devant cet étalage de splendeurs charnelles, l'art italien paraît besoigneux.

BRAUWER. — 1608-1640. — ÉCOLE FLAMANDE.

523. Un pédicure : ce dessin nous paraît d'une authenticité bien douteuse.

HOPFER. — 1648-1698. — ÉCOLE ALLEMANDE.

524-525. Deux dessins : une Adoration des rois, un Christ déposé de la croix.

JACQUES CALLOT. — 1592-1635. — ÉCOLE FRANÇAISE.

Le savant auteur de la monographie de Callot, M. Meaume, n'a consacré aux dessins du maître lorrain qu'une note malheureusement incomplète, là où il y avait matière à un chapitre intéressant. On eût aimé à être instruit des procédés de dessin les plus familiers à Callot, et des signes auxquels se peuvent reconnaître les croquis qu'on lui attribue. Nul n'était mieux en état que M. Meaume de fournir sur ce point des données certaines, qui nous auraient permis de discuter l'authenticité du dessin de la galerie de Florence.

526. Il est difficile de supposer, *à priori*, surtout en présence de l'anecdote de Baldinucci citée par M. Meaume, que Callot, avant de graver sa célèbre estampe, *la Grande Foire de Florence*, se soit astreint à en faire, dans les mêmes dimensions, un dessin à la plume qui ressemble plus à une reproduction littérale qu'à une première pensée. Cependant, si l'on veut bien y réfléchir, le fait n'a rien de trop invraisemblable. La grande pièce dont il s'agit, gravée en 1620, est dédiée au grand-duc Cosme de Médicis. Callot a pu vouloir donner d'avance à son protecteur une idée de l'œuvre qu'il allait entreprendre, et l'on ne peut guère expliquer autrement l'existence, dans la galerie des grands-ducs, de ce dessin qui, simple reproduction, n'aurait eu pour eux aucun intérêt. D'autre part, la multiplicité des épisodes de cette composition ne permet pas de croire que Callot l'a gravée sans avoir sous les yeux aucun dessin. L'anecdote de Baldinucci s'applique seulement à certains vides dont le graveur s'aperçut après le tirage de la première épreuve, et qu'il remplit d'inspiration sur la planche sans prendre la peine de tracer un croquis sur le papier. Il s'agirait de collationner le dessin avec l'estampe, et c'est ce que nous n'avons pu faire ; il s'agirait aussi de savoir à partir de quelle année le dessin figure parmi les richesses de la galerie, et c'est ce qu'il appartient aux administrateurs d'indiquer. Quant à la question de *sentiment*, elle est toute en faveur de l'authenticité. La plume qui a tracé ce merveilleux dessin a dû être tenue par la main la plus savante et la plus ferme, la plus habile à exprimer, à l'aide de traits proprement conduits, les formes des objets, les effets du clair-obscur, les dégradations des plans. On croit avoir sous les yeux une magnifique épreuve bistrée de la célèbre estampe ; mais si éclatantes que soient ces qualités, nous ne saurions les admettre comme des preuves, car un graveur tel que Silvestre aurait pu, en copiant l'estampe, arriver à un parfait trompe-l'œil.

VELASQUEZ. — 1599-1660. — ÉCOLE ESPAGNOLE.

527. Portrait d'homme. Il nous paraît douteux.

INCONNUS.

528-529-530. Trois dessins.

En terminant ce catalogue, nous n'en voulons dissimuler ni les imperfections ni les lacunes. Rédigé d'après les notes forcément incomplètes d'un voyageur, loin du temps et du lieu où il les a prises, notre travail ne peut prétendre qu'à donner un avant-goût des richesses de la galerie de Florence. Son but principal sera rempli, si quelque membre de cette nombreuse famille d'érudits dont se glorifie l'Italie contemporaine, se piquant d'honneur et enviant à un étranger le plaisir d'avoir le premier tenté une telle entreprise, veut bien substituer, à cet inventaire provisoire des dessins exposés à la galerie des *Uffizii*, un catalogue raisonné et détaillé, enrichi de toutes les notes que l'art peut emprunter à l'histoire. Aussi bien, l'Italie a déjà donné l'exemple. Pendant que le Louvre en est encore à préparer son catalogue des dessins si impatiemment attendu, M. P. Selvatico a publié celui de l'Académie de Venise, et il l'a accompagné de remarques concises et lumineuses sur les divers procédés employés par les maîtres. Cet exemple doit être suivi. L'Ambrosienne de Milan n'a pas moins besoin d'un catalogue que les *Uffizii* et le Louvre. Il ne suffit pas d'exposer les dessins des maîtres, il faut les rendre profitables à tous par de bonnes notices qui deviendront pour l'histoire de l'art une source de nouveaux et précieux documents, en même temps que les amateurs y trouveront un guide sûr. Le goût des dessins, plus intime et plus délicat que le goût des tableaux, offre à l'amateur des jouissances plus faciles, moins coûteuses, mais il l'expose aussi, faute de lumières suffisantes, à de terribles déceptions.

Allez à Florence, dirons-nous aux amateurs des dessins de maîtres, et courez bien vite aux trois petites salles que nous venons de parcourir ensemble. Certes, elles n'occupent qu'un espace bien restreint : pour le vulgaire, cela est bientôt vu. L'installation vous en paraîtra des plus simples. Il n'y a rien là qui ressemble aux somptueux salons où s'étale, sous de belles vitrines, la collection des dessins du Louvre; vous ne trouverez à Florence ni lambris dorés ni plafonds enluminés de couleurs éclatantes; mais vous y trouverez quelques chefs-d'œuvre qui doivent leur attrait à leur valeur intrinsèque, et non au luxe du cadre qui les entoure. Dans cet asile modeste, où le gros public ne va pas parce que rien ne l'y attire, vous passerez de douces heures en compagnie des grands maîtres, vous savourerez à loisir, loin des indiscrets, cette fleur du panier de l'art italien ; et peut-être alors nous saurez-vous quelque gré d'avoir piqué votre curiosité en dressant l'inventaire de nos souvenirs.

LÉON LAGRANGE.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MUSÉE DE BRUXELLES

LES NOUVELLES ACQUISITIONS DE TABLEAUX DES MAITRES ANCIENS

On pourrait considérer les collections particulières d'œuvres d'art comme des musées provisoires formés par des hommes habiles et patients, pour aider tôt ou tard d'une manière délicate les gouvernements à compléter les musées définitifs. N'est-ce pas une quasi consolation pour le collectionneur d'espérer que tant d'œuvres inappréciables, réunies si difficilement, ne seront point de nouveau dispersées aux quatre coins de l'horizon, et qu'après le plaisir personnel goûté pendant une partie de son existence le plaisir public sera enfin satisfait? Les ventes aux enchères, qui à la première réflexion paraissent attristantes, ont ce bon côté qu'elles mettent au jour des chefs-d'œuvre souvent oubliés, parfois inconnus, et qui bientôt vont prendre place dans les galeries publiques, où ils sont accrochés à demeure pour la grande satisfaction de tous.

Certains amateurs ont réalisé cette idée avec une noblesse et une intelligence rares. Ainsi, le musée d'Anvers, qui contenait déjà la donation Van Ertborn, si précieuse en tableaux du xve et du xvie siècle[1], s'est encore enrichi en 1860 de la collection intéressante léguée par mademoiselle Van den Ecke Baut. En Hollande, le noyau du musée de Rotterdam est composé de la donation Otto Boymans; Amsterdam a le musée Van der Hoop. Et sans doute on pourrait citer beaucoup d'autres exemples de la magnificence des amateurs d'art, assez heureux pour attacher leur nom à une propriété si laborieusement conquise, et qui leur donne ainsi une sorte de gloire impérissable.

Depuis deux ans, le gouvernement belge s'inquiète beaucoup de toutes les ventes qui se succèdent à des intervalles assez rapprochés. Il avait paru, pendant quelque temps, attendre naïvement la venue des donateurs. Fatigué sans doute d'attendre en vain, le voici qui dispute bravement aux amateurs les chefs-d'œuvre des vieux maîtres. Aussi, le musée de Bruxelles se complète peu à peu. Bientôt il comptera, si l'on continue à s'en occuper sérieusement, parmi les plus belles galeries de l'Europe.

Déjà aujourd'hui, si l'on avait fait un triage intelligent dans le nombre assez considérable des tableaux qui le composent, il rivaliserait avec les principaux musées des pays du Nord. Ce triage se fera; les attributions fausses disparaîtront, les copies et les médiocrités seront enlevées. En attendant que ce travail soit fini et que le catalogue de M. E. Fétis ait paru, il est bon d'informer les amateurs et les artistes que, dans le désordre des galeries, de nouvelles œuvres ont été provisoirement placées, et que ces nouvelles œuvres ont une réelle valeur.

1. Voir les articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, par M. W. Bürger, sur le musée d'Anvers.

A la vente de la collection d'Anvers, qui a eu lieu les 22, 23 et 24 avril dernier, la commission du musée a acquis quatre tableaux, dont trois intéressants.

L'un, de Claude Gelée, représente *Énée et la flotte troyenne sur les côtes de Lybie.* Ce tableau, qui mesure 1m,11 de hauteur sur une largeur de 1m,58, « a fait partie du palais Falconieri, à Rome, et de la collection La Peyrière, vendue à Paris en 1824. Il est décrit au catalogue raisonné de Smith. » (Catalogue de la collection Baillie, rédigé par M. Étienne Leroy.)

Falconieri, La Peyrière et Smith même importeraient peu, si le tableau était mauvais. Les provenances et les lettres de noblesse sont excellentes sans doute, mais ne font pas un bon tableau d'un tableau médiocre. *Les Côtes de la Lybie,* sans être un des chefs-d'œuvre du Lorrain, tient parfaitement sa place entre les peintures plus robustes des Flamands et des Hollandais; mais c'est un autre charme, résultat d'un art tout différent, et dont on n'avait point encore ici de spécimen. Aussi, l'effet produit parmi les artistes est assez vif, et les disputes sérieuses, bien qu'on s'accorde à qualifier le Lorrain de vrai maître.

Un bout de mer bleue, entre un rocher énorme percé à jour sur le ciel, à gauche, et des côtes boisées à droite. La flotte d'Énée est au second plan, dans le détroit formé par le rapprochement des côtes et du rocher. La partie de droite, qui est la plus importante, est un paysage riche, aux lignes parfaitement équilibrées. Nature tout idéale rêvée par Claude après la lecture de l'*Énéide,* idéale surtout par l'exécution, car rien dans la composition n'est antiréel, si ce n'est au point de vue le plus absolu. A l'avant-plan, des accidents de terrain mollement accusés et un ruisseau qui les traverse, de droite à gauche, caché dans les broussailles. Plus loin, des collines couronnées de groupes d'arbres de la forme la plus élégante. Entre l'avant-plan et les collines, une étroite vallée, un vert pâturage où paissait tout à l'heure paisiblement un troupeau de cerfs. Le soleil est en plein ciel, finement voilé par un brouillard diaphane. C'est le matin. Énée et un de ses guerriers sont descendus à terre; Énée a tendu son arc, et tire sur le troupeau de cerfs. Le catalogue de M. Leroy dit que « le héros ne s'arrêtera qu'après avoir frappé d'un trait mortel sept des plus grands cerfs, nombre égal à celui de ses navires. » Les cerfs ne seront pas difficiles à « frapper, » car ils ont été taillés à Nuremberg et ne sauraient échapper aux flèches du héros.

La grande qualité de ce tableau, c'est qu'il est plein d'air; la ligne d'horizon de la mer est à une profondeur étonnante. Les arbres et les rochers, les vaisseaux et les broussailles sont enveloppés de cette atmosphère fluide, qui donne à tous les plans leur valeur relative. Longtemps contemplé, il devient doucement lumineux; les arbres s'éveillent et remuent; on entend le doux bruit de la mer. A l'avant-plan, les terrains et les broussailles sont noyés dans la pénombre; mais les objets se discernent peu à peu, et on distingue une touche assez molle, pour ainsi dire naïve, une facture précieuse qui est bien plutôt le résultat de la patience que de la volonté. Sans doute il importait peu au Lorrain de se montrer peintre énergique; ce qu'il voulait, c'est rendre l'impression produite sur son esprit par la lecture de l'*Énéide* ou de quelque autre poëme. Il était plein de la grâce antique; il a vécu parmi les dieux, les héros et les nymphes. Si les Grecs ont peint le paysage, c'est à coup sûr dans la manière de Claude Gelée. Ce paysage est beau de la même beauté qu'une idylle d'André Chénier, art devenu classique, resté charmant quand même, et qui quelquefois repose des crudités trop accentuées de certains artistes des époques modernes.

Quel contraste, par exemple, entre ces côtes de Lybie et le *Paysage* de Corneille

Huysmans! Et cependant Huysmans, comme le Lorrain, était à la recherche du grand style, et il rêvait bien plus souvent des sites italiens que des coins de terre plus modestes des environs d'Anvers, où il est né.

Il y avait déjà de Huysmans, au musée de Bruxelles, un paysage d'un effet extrêmement violent. On pourra maintenant étudier sa manière sous un aspect plus sage. Le paysage avec figures et animaux, qui vient de la collection Baillie, a cette harmonie de ligne et cette splendeur décorative qui caractérisent les tableaux des « Italiens du nord. » Mais les constrastes de lumière et d'ombre n'en sont point heurtés de manière à fatiguer la vue. Les grands arbres groupés à droite ne se détachent pas durement sur un ciel trop intense. Le tertre et les petits arbres de gauche, et le ruisseau où s'abreuvent un cheval et deux vaches, sont voilés d'une pénombre onctueuse. A l'avant-plan, trois vaches de grande dimension, dont une debout, rousse et blanche, en pleine lumière, et le vacher. Les animaux et les figures sont de Dirk Van den Bergen. La percée de ciel et le lointain, entre les deux plans qui composent le paysage, sont d'un ton clair et doux. Tout cela est vaillamment peint. Huysmans est un des derniers maîtres de la pléiade flamande qui commence à Rubens. Il est mort en 1727, en emportant « le secret » de ces paysages « historiques » où il y avait des qualités très-élevées, malgré leur trop d'apparat.

Ce paysage, un des plus grands du musée de Bruxelles, a $2^{m},16$ de hauteur sur $1^{m},70$ de largeur.

Quel que soit cependant son peu d'originalité, d'individualité, Huysmans vaut mieux cent fois que par exemple Adam Pynaker, qui ne rapporta d'Italie ni style quelconque, ni charme, ni rien de touchant et de sympathique, et qui y perdit cette chère naïveté, si bonne à conserver lorsqu'on veut avoir des rapports productifs avec les réalités vivantes. Pynaker, si minutieux, et qui paraît si sincère, est beaucoup moins vrai que le Lorrain et que Huysmans, bien qu'il s'attachât surtout à reproduire les arbres et les plantes selon leur essence, avec une science de botaniste.

La Chasse aux cerfs de Pynaker, acquise à la même collection Baillie, est une composition assez baroque. A l'avant-plan, trois arbres tortus, des hêtres, assure le catalogue de M. Leroy, dont on ne voit que les troncs : quelques feuilles se détachent sur le ciel, tout près de la bordure du cadre. Entre ces arbres, des broussailles sombres où se précipite un cerf poursuivi par des chiens et des chasseurs. Fond de campagne, avec un coin de bois, éclairé par le soleil couchant. Ciel d'un jaune cuivré, sans fluidité; nuages secs qui touchent aux arbres de l'avant-plan. Tout est métallique; la couleur agaçante repousse au lieu d'attirer. C'est de la peinture consciencieuse et désagréable; mais il paraît qu'un musée doit posséder un tableau d'Adam Pynaker.

Une marine de Ludolf Backuysen, *Une Tempête sur les côtes de Norvége*, n'est pas seulement importante par ses dimensions extraordinaires ($3^{m},57$ sur $1^{m},73$) ; elle est dramatique autant, plus qu'une description littéraire. La mer se creuse en vallées, s'élève en collines effrayantes. Deux vaisseaux y sont ballottés furieusement; l'un est à gauche; l'autre, à droite, déjà démâté, va se briser sur les côtes rocheuses qu'on distingue vaguement au troisième plan. Le soleil se couche dans des nuages orageux, d'une forme superbe. Peut-être pourrait-on dire que cette marine est un des meilleurs tableaux de Backuysen. Comme dans toutes les compositions de ce maître, les ombres ont fortement poussé au noir; mais ici on n'ose presque s'en plaindre, car le ton généralement assombri donne à l'ensemble de l'œuvre un aspect tout à fait sinistre et grandiose.

Un grand tableau de genre, de Richard Brakenburg, *la Saint-Gilles*, n'est pas de ceux qu'on aime à analyser complaisamment. Qualités médiocres, harmonie fauve qui n'est pas sans charme, mais qui finit par fatiguer, comme tout ce qui est faux ; des bonshommes lourds et des enfants sans grâce ; des femmes qui sont plutôt des femelles: rien qui attache. Et, pour diminuer encore l'importance de ce talent de quatrième ordre, ou découvre qu'il n'est point personnel, et qu'il fait trop songer à Jean Steen et à Adrien Ostade, dont il est un diminutif très-faible. *La Saint-Gilles* vient de la collection de Coninck, de Gand, dispersée en 1856, et en dernier lieu d'un M. Devigne, qui l'a cédé au musée de Bruxelles. Mais un tableaux curieux et qui a une sorte de célébrité, c'est *la Corporation des Archers d'Anvers*, par Charles-Emmanuel Biset, aidé pour l'architecture par Ehrenberg, et pour le paysage par Emelraet. Il vient de la vente Lambert Nieuwenhuys, qui a eu lieu à Bruxelles il y a peu de temps.

Emmanuel Biset est peu connu. Ses tableaux sont rares. Les biographes qui le mentionnent le qualifient de débauché. Il a habité la France. Rentré en Belgique, on le nomma directeur de l'Académie d'Anvers, en 1674. Le tableau qui vient d'être placé au musée de Bruxelles est son chef-d'œuvre, toujours selon les biographes.

Ce qui est certain, c'est que cette *Corporation des archers d'Anvers* est d'une très-belle exécution. La composition en est à la fois simple et compliquée. Biset a représenté les membres de la corporation en façon d'allégorie : c'est la célèbre scène où Gessler, le gouverneur tyran de la Suisse, force Guillaume Tell à abattre d'une flèche la pomme posée sur la tête de son fils. La toile est presque tout entière occupée par un palais en marbre gris, à colonnades, qui ferait mieux à Venise qu'à Anvers ou en Suisse. A droite, il y a un coin de paysage montagneux. Au premier plan, rangés derrière une muraille à hauteur d'appui, en marbre orné d'armoiries, sont une partie des membres de la corporation, vêtus de noir comme des juges, et le doyen au milieu d'eux, seul assis. A droite, sur la même ligne et se détachant sur le fond de montagnes, un groupe d'autres membres qui représentent les officiers de Gessler. Guillaume s'apprête à tirer ; il est en avant de ce dernier groupe, en profil, tourné vers son enfant, qui, les yeux bandés, les mains derrière le dos, est debout à gauche, sur un petit tertre, presque vis-à-vis du doyen de la corporation. Les officiers de Gessler sont richement vêtus, chacun selon sa fantaisie; Guillaume Tell et son fils ont des habits clairs d'une forme tout à fait distinguée. En haut du palais, un Turc vêtu de rouge, coiffé d'un gros turban, figure sans doute Gessler.

Les personnages ont environ 0m,30 de hauteur; peints avec une sobriété concise et vigoureuse, ce sont autant de portraits accentués aussi finement que ceux de Gonzalès Coques, à qui, du reste, le tableau était attribué lorsqu'il faisait partie de la collection du comte de Robiano, avant 1837. Toutes les petites têtes sont vivantes; le caractère s'y dessine avec une netteté et une sincérité expressives. La rangée des juges noirs ne fait point tache sur ce palais aux ombres transparentes, où l'air circule, où éclate le soleil. Est-il possible que le peintre de ces petits archers si fermement modelés fût un paresseux, dont l'inconduite est notée par les biographes? Le tableau a environ 2m,60 de longueur, sur 1m,30 de hauteur.

Quelque temps après que ces acquisitions avaient été faites par le gouvernement belge, arrivaient d'Italie plusieurs caisses pour le musée de Bruxelles, et les curieux apprenaient que ces caisses contenaient divers tableaux de l'école italienne.

C'est M. Jean Portaels, peintre d'histoire, membre de la commission du musée, qui expédiait de Rome ces tableaux.

Les écoles du Midi surtout sont mal représentées au musée de Bruxelles. Rien de l'école espagnole, si ce n'est un *Moine prêchant* attribué à Murillo, et des portraits d'infantes, catalogués assez légèrement sous le nom de Vélasquez. Ce serait donc vers Madrid qu'il faudrait maintenant envoyer un missionnaire artistique, fureteur, ardent et passionné. Quelques échantillons des écoles italiennes faisaient désirer depuis longtemps l'acquisition d'œuvres nouvelles qui relevassent dans l'esprit des Flamands ces maîtres illustres connus seulement ici par leur renommée, et dont le Louvre même ne possède qu'une réunion incomplète. Les tableaux si heureusement achetés par M. Portaels sont un noyau dont l'importance ne saurait être niée, et autour duquel viendront peu à peu se grouper les « découvertes » postérieures.

Les plus intéressants de ces tableaux sont deux pendants, de Carlo Crivelli, un des prédécesseurs les moins connus de Bellini, un des maîtres primitifs les plus caractéristiques de l'école vénitienne: une *Vierge avec l'Enfant* et un *Saint François d'Assise*.

Le Saint François est debout, vêtu de la robe grise à capuchon. Il a ouvert cette robe sur la poitrine, et il montre le coup de lance qu'il a reçu dans le côté, ainsi que les marques de son crucifiement imaginaire aux mains. Sa tête est de profil, tournée à droite; elle exprime une grande douleur. Il est posé sur une sorte de degré en marbre bariolé. La figure est sur fond d'or.

La Vierge, tournée en trois quarts à gauche, les yeux baissés, est assise sur une chaise haute, également posée sur un degré de marbre. Elle est coiffée d'une couronne d'or ornée de pierreries, qui se fond dans une auréole d'or dont la lumineuse circonférence se détache sur le ton gris foncé d'une barrière placée entre la Vierge et le dossier de sa chaise. Un voile d'un gris pâle, attaché à la couronne, descend jusque sur ses épaules. Sa tunique est de cette couleur rose foncé à lumières jaunes, qui était déjà alors particulière à l'école vénitienne. Son manteau, d'un bleu vert presque noir, doublé d'une étoffe d'un gris chaud uni, est semé de dessins d'or qui, à distance, font l'effet de cimiers héraldiques couronnés et empanachés. Elle soutient des deux mains l'enfant qui, debout, les bras croisés, la tête levée et les jambes écartées, a un air de matamore. Une pièce d'étoffe jaune verdâtre descend jusqu'aux genoux de ce bambino si fièrement campé. Ce panneau est signé en lettres majuscules gravées dans l'épaisseur du degré sur lequel la chaire est posée : CAROLVS CRAVELLVS VENETVS PINXIT, sur fond d'or comme le Saint François. Les personnages sont un peu plus petits que nature.

Caractère : grandeur et simplicité, surtout dans la Vierge. Le Saint François est plus sec et roide; la peinture en est plus mince et plus sauvage. Il ressemble à une de ces statues de bois qui ornent les autels gothiques. L'enfant a une pose prétentieuse, et le dessin de ses jambes est tourmenté et contorsionné comme si Crivelli était un peintre de décadence. Mais la Vierge est vraiment belle, sévère et sereine. L'austérité de Vinci s'y devine déjà. L'ensemble en est imposant, d'un ton fort et harmonieux, qui fait pâlir les peintures plus largement exécutées des maîtres du XVI[e] et du XVII[e] siècle. Le Titien aussi est là en germe.

Les rapports entre ces tableaux de Crivelli, et, par exemple, *la Légende du Comte*, de Stuerbout, sont surtout dans le procédé matériel, l'exécution tenace et méticuleuse, et l'aspect à la fois clair et vigoureux. Mais le style de Crivelli est plus élevé; la recherche d'un idéal tout autre que la sauvagerie et la familiarité flamande y est marquée déjà énergiquement. La tête de la Vierge de Crivelli est aussi belle, quoique moins vivace, que les têtes de Vierge de Raphaël; elle est plus digne et majestueuse : c'est bien la créature mystique rêvée par les imaginations religieuses du moyen âge. Les

Vierges flamandes du XVe siècle n'ont ni cette beauté ni cette distinction; ce sont plutôt des mères que des vierges. Les différences entre ces deux arts contemporains sont donc dans la manifestation de l'idée, et les rapports dans l'exécution matérielle. Autre nature, autres hommes, autre style : c'est logique. C'est à rapprocher ces deux arts que les maîtres flamands du XVIe siècle se sont usés sans profit pour personne et sans gloire pour eux-mêmes.

Entre ces deux panneaux de Carlo Crivelli est placée *la Vierge avec l'Enfant et Saint Jean*, également conquis par M. Portaels, et qu'on attribue au Pérugin.

La composition est dans un cadre rond d'environ 0m,90 de diamètre, qu'on dit être de Luca della Robbia. La Vierge est assise sur une sorte de banc en pierre d'un ton neutre; elle tient l'enfant sur ses genoux. Le Saint Jean est debout, les mains jointes, derrière le banc, à droite, touchant presque au petit Jésus. Fond de paysage. La Vierge a une tunique pourpre et un manteau vert foncé. La tunique de saint Jean est d'un rouge laqueux, presque noir. Le Jésus est tout nu.

Si Vinci est en germe dans la Vierge de Crivelli, Raphaël se pressent dans la Madone du Pérugin. Ici, où le Pérugin n'est guère connu, on lui attribue fermement ce tableau, à cause surtout de cette ressemblance positive avec le style gracieux que Raphaël tenait à la fois de son maître et de son individualité.

La tête de la Vierge remet en mémoire la Belle Jardinière et d'autres Madones de la première manière de Raphaël. C'est le même calme souriant, les mêmes traits purs; le nez et la bouche sont délicats; les joues sont pleines et jeunes, les yeux regardent en face. Un voile d'un blanc gris, léger comme les tissus de tulle, est noué naïvement de chaque côté de la tête, coiffure que Raphaël a souvent répétée. Les plis des vêtements sont sobres et souples. Les lointains montagneux du paysage et le ciel sont lumineux et profonds. A droite de la Vierge, à un plan assez éloigné, s'élève un petit arbre d'une élégance délicieuse. A sa gauche, sur le même plan à peu près, on voit un bout de rivière et un pont flanqué de deux tourelles. Les parties éclairées des arbres et les dessins des vêtements sont relevés de filets d'or. Pérugin est-il ce qu'on nomme un coloriste? Dans ce tableau, il a obtenu un ensemble de tons très-puissant, et qui ne le cède en rien aux véhéments harmonistes de Venise.

Le modelé des chairs est assez mou, et les formes n'ont point ces accents sans hésitation qui caractérisent le style des maîtres de tout premier ordre. Mais n'est-ce pas une raison de plus pour donner à Pérugin ce tableau, Pérugin marquant d'une manière parfaite la transition entre l'immobilité convaincue de l'école primitive et l'épanouissement de la Renaissance? Les peintres de transition n'affirment pas leur manière avec la même énergie que ces valeureux artistes, qui tout d'abord se servent des procédés de chacun pour manifester leurs impressions dans un mode nouveau. *Transformation*, n'est-ce pas dans les arts le synonyme de *progrès* dans la science sociale? Et le Pérugin n'est-il pas un peintre timide, comparé, par exemple, à Crivelli et à Jean Van Eyck, ou bien encore à Vinci et à Rembrandt?

Ainsi, le tableau que provisoirement on a signé Guido Reni, *l'Enlèvement des Martyrs chrétiens*, est d'une vaillance d'exécution qui montre à quels résultats peuvent parvenir des hommes intelligents sans génie, quand ils ont eu des initiateurs comme Titien, Corrège et Raphaël.

On connaît le Guide surtout comme un peintre habile, praticien consommé qui ne devait reculer devant aucune difficulté, assez mou et superficiel dans la forme, malgré une sorte de profondeur dans le coloris. Si cet *Enlèvement des Martyrs chrétiens* est

de lui, et qu'on connaisse d'autres de ses tableaux de cette même manière plus expressive et plus sentie, il faudra peut-être l'élever d'une coudée dans la hiérarchie de l'art.

La toile a environ 0m,75 de hauteur sur 0m,65 de largeur. Dans ce cadre étroit ont été groupés quatre hommes et un enfant.

La scène se passe au crépuscule, dans un lieu désert. Deux hommes, accompagnés par un petit garçon portant une torche, emportent le corps complétement nu d'un martyr. Derrière ce groupe, à droite et touchant au bord du cadre, couché dans un raccourci prodigieux, est un second cadavre nu dont les deux jambes et le bras droit sont seuls éclairés. Fond de murailles coupées par pans et par angles inégaux ; ciel sombre où se lève une lune pâle. A l'horizon, vues par l'ouverture d'une arcade, des bandes d'or effacées, reflet du soleil couché.

Le tableau est vigoureux sans être noir, et d'un ton extrêmement imposant. Le cadavre qu'on emporte est éclairé en pleine poitrine et fait un point lumineux au milieu de la composition. Le dessin des figures est ferme, correct, et d'un style qui rappelle plutôt l'école de Rome que l'école de Bologne. La touche est appliquée dans la direction des muscles et des os avec une science et une certitude extraordinaires. Le contour est à la fois large et précis, sans malaise nulle part; on ne songe point à se rendre compte des raccourcis, tant ils sont justes. Ribera et Salvator ne sont pas plus peintres; Titien et Tintoret ne se sont pas montrés plus harmonistes dans leur gamme puissante. Si le Guide a fait beaucoup de tableaux de cette manière brillante et sérieuse, on l'a calomnié, et il vaut mieux que sa réputation.

Mais cet *Enlèvement des Martyrs chrétiens* est-il du Guide? Il y a eu tant de praticiens savants à l'école de Bologne[1] !

Un autre descendant et imitateur qui s'est contenté de la formule des maîtres, Hippolyte Scarcella, — Scarcellino de Ferrare, — admirateur des peintres vénitiens, n'avait point de tableau au musée de Bruxelles. A défaut des chefs d'école, les élèves sont les très-bienvenus. Au moins, nous pouvons chercher et trouver les consonnances que ce Scarcellino a adroitement empruntées à Titien et à Véronèse.

La Vierge et l'Enfant sont dans un lieu désert, au crépuscule. La Vierge est assise au premier plan, sur les roches; l'Enfant un peu en arrière, tout nu, sur un bout de linge étendu sur le sol. Presque tout le fond est rempli par des rochers sombres ; un morceau du ciel, à gauche, est aussi sombre que les rochers.

L'enfant explique-t-il à sa mère les mystères de sa propre vie? Il semble parler d'un ton convaincu, avec éloquence, et la mère l'écoute dans un ravissement respectueux. Invention d'un artiste aux abois, qui ne savait plus se contenter des textes évangéliques, et qui pensait sans doute que l'histoire sacrée avait été trop fouillée pour qu'on y pût découvrir encore des motifs nouveaux. Dans les périodes de décadence, « le motif » prend ainsi des proportions beaucoup trop vastes, et l'expression y perd ce que le sujet gagne en ingéniosité, en grâces imaginaires.

Le tableau de Scarcella est donc un reflet intelligent de l'école vénitienne, avec un peu d'afféterie et de mignardise dans la tournure de la Vierge et le dessin de l'Enfant. Mais comment retrouver Scarcella, ou tout autre peintre, dans ces imitations?

Autre inconnu chez nous: Barthélemy Manfredi, élève du Caravage ; élève de déca-

1. Je ne connais guère l'école italienne, et je n'ai point d'opinion en ce qui concerne *l'Enlèvement des Martyrs chrétiens*. Seulement, le nom de Guido Reni me fait un singulier effet, attaché à cette peinture et à ce style si viril.

dence aussi, conservant, comme Scarcella, des qualités d'exécution très-solides; mais la passion et l'honnêteté n'y sont plus; le chemin à parcourir est devenu facile et banal : la foule s'y précipite. *La Femme adultère,* en figures de grandeur naturelle, coupées au-dessus des genoux, est une composition sombre où les chairs éclatent durement. La pécheresse, décolletée et confuse, en costume moderne, est à gauche; un soldat tout vêtu de fer, et dont on voit à peine un morceau du visage et un bout de main, la tient à bras le corps; derrière eux, un Turc qui ne montre que sa tête coiffée d'un énorme turban. Le Christ, à droite, dans une pose de bonhomme indifférent, en profil ; il a les cheveux et la barbe noirs : c'est un assez beau garçon, vulgaire. Derrière lui, un vieillard et un jeune homme, pour la symétrie des groupes.

Le tableau a de l'aspect : Manfredi savait peindre. Mais cette femme adultère ne dit pas qu'il eût un style personnel; rien de ce qui captive, ni grâce, ni vraie énergie, ni majesté, et surtout nulle bonhomie : tout est dans la brosse. Les œuvres de ces maîtres de sixième ordre, dans les musées sérieux, font de belles taches de couleur, rien de plus.

Le portrait d'un Michel-Angelo Cambiaso, attribué à Raphaël Mengs, et un portrait de jeune homme qui fait tout d'abord prononcer le nom de Rigaud, le peintre français, terminent la liste des tableaux achetés à Rome par M. Portaels.

En Belgique, Raphaël Mengs est presque aussi inconnu que Manfredi et Scarcella. Ce ne sont là que des noms lus dans les ouvrages de critique ou les biographies. Si le portrait du seigneur Cambiaso est de Mengs, on ne comprend guère tout le succès que ce peintre eut en Allemagne, en Italie et en Espagne. Le Cambiaso est une peinture maladive, féminine, mince. Le père de Mengs était peintre de pastel; le talent de son fils s'en ressent trop. Et, cependant, l'image du seigneur Cambiaso est assez finement exprimée, et caractérise, mais timidement, l'homme qui a posé devant l'artiste allemand. On pourrait dire que c'est une photographie que le temps a effacée. D'amples habits en velours et satin rouge seraient peut-être d'une tonalité agréable si Mengs n'avait mis pour fond à son portrait une draperie d'un vert déteint, cru et disparate. Le seigneur Cambiaso tient à la main une lettre sur laquelle on lit la suscription suivante : *A sua serenità il serenissimo Sig. Michel-Angelo Cambiaso.*

Le portrait de jeune homme, encore sans paternité, est de beaucoup meilleur; c'est le buste, sans main, d'un garçon de vingt ans, dont les cheveux noirs tombent gracieusement jusque sur les épaules. Habit d'un jaune grisâtre à dessins de soie jaune clair; grand rabat de dentelles à larges fleurs. Physionomie très-vivante et sympathique ; peinture sobre, modelé large et juste. L'acquisition est loin d'être mauvaise.

On peut voir par cette analyse que les nouveaux tableaux du musée de Bruxelles augmentent son intérêt et sa valeur dans une proportion sérieuse. Crivelli, Pérugin, le Guide ou quiconque a peint *l'Enlèvement des Martyrs chrétiens,* Claude Gelée et Huysmans, Backuysen et Biset sont des noms qui feraient honneur aux premiers musées du monde. Scarcellino et Manfredi ne sont point de trop mauvaise compagnie. De tels descendants font davantage encore respecter les aïeux, et c'est là une qualité qui rend indulgent pour bien des défauts. Ni Pynaker, ni Mengs, ni Brakenburg ne sont des maîtres. Mais y a-t-il donc au monde une classe de privilégiés dans laquelle tous les appelés sont des élus?

ÉMILE LECLERCQ.

LES NOUVEAUX THÉATRES

Peu de constructions ont autant préoccupé l'attention publique que les deux théâtres de la place du Châtelet, et il y en a peu qui aient été si défavorablement jugées alors qu'il était équitable d'attendre que leur achèvement permît de les voir, non pas telles que l'architecte les avait rêvées, mais telles que les caprices administratifs ont permis de les réaliser; car, aujourd'hui plus que jamais, on a la prétention d'acquérir le goût en même temps que la fonction, et de tout savoir sans avoir jamais rien étudié.

Tels qu'on les voit enfin, après tous les remaniements qu'on leur a fait subir, les deux théâtres sont, à notre avis, de fort inégale valeur, le théâtre du Cirque étant de beaucoup supérieur au Théâtre Lyrique. Les deux façades cependant sont semblables dans leurs divisions principales et dans leurs masses; mais l'une est ouverte, l'autre est fermée. Quant aux façades latérales, ce sont celles de maisons particulières, un peu plus lourdes que de raison, et d'une monotonie que ne justifie point la destination des deux monuments. L'on a voulu cependant, mais après coup, mouvementer un peu celle du théâtre du Cirque en y accolant quelques pilastres et en faisant saillir quelques balcons. De plus, la masse des immenses combles cintrés, bien qu'on les ait diminués en les terminant par des croupes, étant hors de proportion avec ce qui l'entoure, rompt désagréablement la ligne des maisons du quai. C'est lourd plutôt que grand.

La façade du Théâtre Lyrique se compose de deux pavillons d'angle faisant une légère saillie sur un corps principal ouvert d'arcs surbaissés au rez-de-chaussée et d'arcs plein cintre correspondants au premier étage. Une galerie couverte, fermée par des plates-bandes que supporte une colonnade, règne au-dessus et forme l'attique. En arrière s'élèvent les combles du théâtre. A chaque extrémité de ces derniers se dresse un groupe formé de deux enfants assez mal bâtis, avec de grandes jambes maigres qui se profilent sur le ciel.

Louons l'architecte de n'avoir point menti, dans cette façade, aux principes de la construction, et d'avoir franchement accusé les méthodes de bâtir employées. Tout autre eût mis des plates-bandes appareillées supportées par des colonnes; M. Davioud a osé mettre des arcs surbaissés, ou plutôt des portions d'arc supportées par des piliers. Au premier étage, ce sont de grands arcs en plein cintre dont l'archivolte continue le profil des pieds-droits. Malheureusement, on a enlevé toute fermeté à ce profil en sculptant le tore saillant qui en forme le motif principal. Ici, M. Davioud a cru s'inspirer des exemples fournis par l'architecture romane, mais il a oublié que dans les constructions de cette époque qui présentent des colonnes ou des tores sculptés, des moulures lisses, détachées de ceux-ci par de profondes scoties, les encadrent toujours et accentuent le profil général.

Ce sont bien aussi des architraves formées d'une seule pierre qui reposent sur les colonnes de la galerie, et, comme elles n'ont à supporter que le poids de la corniche, il n'y a pas lieu de craindre qu'elles ne puissent résister.

Un balcon en pierre ajourée occupe les entre-colonnements, et, diminuant de toute

sa hauteur celle des colonnes, alourdit singulièrement celles-ci et leur enlève toute proportion. Elles ont sans doute le module exact qui appartient à leur ordre, mais le rapport entre leur hauteur et leur diamètre est rompu par ce lourd balcon tout apparent. Cette partie nous semblerait devoir beaucoup gagner par la substitution d'un appui-main en fer forgé à la pierre sculptée.

Deux petits corps avancés, percés d'une arcade au rez-de-chaussée, d'une fenêtre à balcon au premier étage, et sculptés d'un trophée au niveau de l'attique, encadrent cette façade ; mais ni leur saillie ni celle de leurs pilastres d'angle ne sont assez prononcées pour donner de la vigueur à l'ensemble et lui imprimer un caractère de force suffisant.

Au-dessus des fenêtres de ces pavillons, à la place des trophées que l'on voit aujourd'hui, on avait encastré de grands disques en faïence émaillée, peints de figures allégoriques en bleu sur blanc, exécutées par M. Devers. Ces disques concaves, largement traités, avaient un grand caractère monumental. On devait rappeler leur coloration par d'autres faïences incrustées dans la gorge des arcs du premier étage ; non-seulement on n'a point mis ces plaques, mais encore l'on a enlevé les disques, brisé les ornements en pierre très-bien exécutés qui les entouraient, incrusté d'autres pierres et sculpté d'autres ornements qui ne valent pas les premiers.

Tandis que l'on opérait ces changements sur la façade du Théâtre Lyrique et sur celle du théâtre du Cirque, sait-on ce que l'on faisait sur cette dernière ?

On y peignait les murs et la voûte de la loge ouverte au premier étage, au-dessus de la galerie du rez-de-chaussée. Les faïences des disques, d'autres faïences que l'on aurait placées ailleurs, se fussent merveilleusement accordées avec ces peintures, qu'il eût peut-être été plus convenable de faire aussi sur terre émaillée. On eût ainsi concilié l'éclat, la durée et la propreté. Mais cela n'a pas plu à l'Hôtel-de-ville, et il a fallu renoncer à essayer la réalisation d'une architecture polychrome adaptée à notre climat. On devait s'y attendre après le brutal enlèvement des laves émaillées du porche de l'église Saint-Vincent-de-Paul, qui, il est vrai, n'avaient rien de monumental dans leur style comme dans leur exécution.

La principale différence entre la façade du Théâtre Lyrique et celle du théâtre du Cirque consiste en ce que les arcades du rez-de-chaussée et du premier étage ne sont point fermées par des portes ou par des vitrages. Au premier, une terrasse couverte, qui rappelle la tribune des Lanzi à Florence, s'étend en avant du foyer et communique avec lui. Une terrasse sous le ciel, avec balustrade d'appui ornée de statues, couvre le foyer et la tribune, en avant des combles.

On pourrait croire que ces deux théâtres étant isolés possèdent des dégagements latéraux propres à empêcher tout encombrement à l'entrée et à la sortie, et que des galeries couvertes ont été réservées pour le public qui attend l'ouverture des portes Il n'en est rien pourtant, le terrain est trop coûteux à Paris pour que l'on en use ainsi. Des boutiques, que l'on essayera de louer le plus cher possible, et un hôtel, occupent les façades latérales; des cafés sont établis dans les pavillons d'angle, de telle sorte que tout le service se fait, non pas sur les façades tout entières, mais bien seulement sur la partie centrale de celles-ci. Piétons et voitures arrivent pêle-mêle au Cirque, sans que l'on puisse descendre à l'abri.

Au Théâtre Lyrique, on doit appliquer une marquise parasite. Ayant supprimé les entrées latérales, on a supprimé du même coup tous les motifs d'architecture qui pouvaient garnir les façades où elles auraient été ouvertes. Quant à la « queue, » on croit

la supprimer par un simple arrêté. La location de toutes les places est facultative, sans augmentation de prix. Cette mesure nous semble excellente ; mais voici ce qui arrive : au lieu d'être assiégées une seule fois chaque jour par la foule, lés portes le sont deux fois, le matin et le soir. Alors le public est contraint par la police à former des « queues » qui débordent, au Cirque, de la galerie d'entrée, et qui déborderont, au Théâtre Lyrique, de la marquise. A vouloir faire des monuments « de produit, » on risque fort de faire des monuments manqués.

Les deux salles sont construites sur des principes différents. Tous les rangs de places, divisés en loges, sont, au Théâtre Lyrique, en encorbellement sur le mur de précinction. Des salons précèdent toutes les loges. Une galerie de deux rangs de stalles règne en avant du premier rang. Le tout s'arrête contre les avant-scènes peu saillantes, mais décorées avec luxe, et ornées de grandes figures en relief. On remarque encore là cette timidité, ce défaut d'accent que nous avons indiqués dans les pavillons d'angle des façades.

Le dernier amphithéâtre, le seul rang de places qui ne soit point en saillie, s'étage en arrière de petits arcs supportés par des pilastres en fonte. Ces arcs pénètrent dans la voussure du plafond. Un vitrage en verre blanc dépoli, où courent quelques arabesques de couleur, forme ce plafond et tamise la lumière de plusieurs couronnes de gaz placées dans les combles, en dessous d'un immense réflecteur. Ce mode d'éclairage a parfaitement réussi; sa lumière, vive et diffuse tout ensemble, ne donne aucune de ces ombres portées verticales qui accusent trop les traits, au grand désavantage des spectatrices.

Des figures de femmes, peintes sur un fond d'or chargé de rinceaux, occupent la voussure et alternent avec des médaillons où sont peints de profil les grands compositeurs morts. Une seule exception a été faite en faveur de Rossini. Cet hommage rendu au grand maëstro italien ne serait que justice, s'il n'était point une injustice pour le compositeur français Adolphe Adam, qui a longtemps soutenu le Théâtre Lyrique de son argent et de son talent, et qui est mort à la peine, doublement épuisé.

L'intérieur du Théâtre Lyrique, où l'or domine sur le blanc ou sur des couleurs à tons très-adoucis, est d'un charmant effet.

La salle du Cirque n'a qu'un rang de loges. En avant, un immense amphithéâtre s'avance jusqu'aux derniers rangs de l'orchestre, cachant entièrement le parterre qui n'a point vue sur la salle et qui n'aperçoit qu'une zone de la scène, absolument comme un homme placé dans une cave ne voit, à travers le soupirail, qu'une bande de la rue. Ce parterre est entièrement sacrifié ; aussi préférerions-nous ne jamais assister à une représentation de *Rothomago* que d'y assister à des conditions pareilles.

Au lieu d'être placées en encorbellement comme au Théâtre Lyrique, toutes les places sont en arrière de la construction en fonte qui supporte les planchers et la voûte. Ici, ce sont de grands arcs qui pénètrent dans la voussure qu'ils soutiennent, en avant d'un immense amphithéâtre dont les gradins montent à des hauteurs vertigineuses. Mille spectateurs peuvent y tenir. Ces grands arcs pénètrent dans une construction voûtée du côté de la salle, si elle monte d'aplomb du côté des spectateurs; ces arcs donc sont plus épais à la clef qu'à leur naissance, où ils n'ont guere que les dimensions exiguës du chapiteau d'une colonne en fonte. Il en résulte un effet de porte-à-faux assez désagréable, qui est augmenté par le ton sombre de ce grand vide où l'œil pénètre à travers les arcs. Quelques draperies suspendues à leur cintre atténueraient peut-être cet effet extrêmement fâcheux.

Nous ferons encore remarquer que ce système a le défaut de cacher la scène à un grand nombre de spectateurs, et que, dans un théâtre populaire surtout, il aurait fallu favoriser ces places en adoptant une disposition qui rappelât les immenses arches de l'Opéra.

Notons que chaque intervalle des supports principaux est divisé par une petite colonne qui s'arrête au dernier rang des places; des arcs surbaissés, en fonte évidée, relient toutes ces colonnes entre elles et supportent les balcons. Construction rationnelle et bien entendue.

Des génies alternant avec des cartouches occupent la voussure. Le mode d'éclairage est le même qu'à l'autre théâtre, mais il n'y a point d'avant-scènes. Une large bordure en biseau, semblable à celle d'un tableau, encadre la scène. Comme le Cirque est, en effet, un théâtre à « tableaux, » on a prétendu séparer complétement la scène des spectateurs, et éviter autant que possible les vues obliques sur les coulisses. Mais rien ne contre-butant les balcons qui meurent en s'arrondissant vis-à-vis de ce biseau, le résultat nous semble moins satisfaisant que dans le système ordinaire.

La suppression du lustre, dont il convient de dire un mot, n'a pas seulement pour but de ne point gêner une partie du public; on a changé ainsi les conditions d'acoustique et de ventilation des salles de spectacle. Comme la *Gazette des Beaux-Arts* l'a déjà expliqué à propos du livre de M. E. Trélat, *le Théâtre et l'Architecte*, une grande partie du son émis sur la scène est entraîné par l'énorme courant d'air qui, dans les anciennes salles, s'engouffre dans le trou du lustre. Dans le système actuel, le départ de l'air se fait par des trémies qui ont leur ouverture au fond des loges et dans le plancher de l'orchestre et du parterre. L'appel y est fait par la chaleur que produit la combustion du gaz qui éclaire la salle. L'air de renouvellement, chauffé en hiver, frais en été, débouche par un large conduit placé derrière la rampe, ainsi que par des ventouses qui règnent à la base des balcons. De plus, au Cirque, il arrive de l'air à travers les découpures de l'encadrement de la scène.

Peut-être faudra-t-il également appliquer ce système au Théâtre Lyrique, et supprimer le conduit placé entre les musiciens et la rampe. Ce conduit a l'inconvénient d'éloigner les acteurs des spectateurs, et de les empêcher, suivant eux, de se mettre en communication avec le public.

Il peut avoir aussi le défaut de rabattre le son de l'orchestre dans les ventouses d'appel placées sous les spectateurs du rez-de-chaussée, et d'enlever à ce dernier une partie de sa sonorité. L'expérience en décidera.

On arrive au rez-de-chaussée par deux beaux escaliers droits montant de chaque côté du contrôle, puis de larges escaliers latéraux donnent accès aux places supérieures. En avant des premières règne le foyer, orné de deux belles cheminées monumentales et décoré de peintures imitant la tapisserie. Enfin la loggia de la façade communique à ce foyer; ses peintures, ainsi que celles du foyer, ainsi que celles des deux salles et de leurs rideaux, sont dans des tons adoucis parfois jusqu'à être inconsistants. Là, comme dans la construction, l'on sent un défaut d'audace et une gêne qui nuisent aux qualités réelles de ces monuments dont on a dit trop de mal pour que nous n'en disions pas un peu de bien.

Un autre théâtre dont on s'est beaucoup moins occupé est celui du square des Arts et Métiers, où la Gaîté continuera ses larmoyants succès. Il est aujourd'hui bâti et livré au public, et sa façade fait grand honneur à son architecte, M. Cusin.

Cinq arcades à claveaux en bossages s'ouvrent au rez-de-chaussée, supportées par

des piliers carrés. Au-dessus règne un balcon, en saillie légère, en arrière duquel règnent cinq arcs profonds supportés par des colonnes en marbre rouge avec chapiteaux en bronze. Ces arcades éclairent le foyer.

Au-dessus une petite galerie à plein cintre, dont les arcs portent directement sur les chapiteaux des colonnes qui les supportent, règne à l'aplomb des trois travées centrales. Des panneaux à cartouches l'accompagnent au-dessus de chacune des travées latérales. Un groupe de trois figures colossales surmonte cet attique en avant d'un comble orné.

A droite et à gauche de cette façade, terminée par deux pilastres, on a élevé deux constructions monumentales qui en rappellent les divisions principales, mais qui sont destinées à être des habitations particulières.

Outre que cette construction est très-mouvementée, les marbres rouges des colonnes, ceux plaqués dans les tympans des arcs, dans les cartouches et dans les frises contribuent encore à lui donner de la couleur. Nous trouvons seulement ces colonnes trop trapues, leurs chapiteaux trop bas. Cette partie manque d'élégance.

Nous voici donc enfin, aux théâtres de la place du Châtelet et à celui du square des Arts et Métiers, délivrés des plates-bandes appareillées. Partout l'arc est employé, et il faut savoir quelque gré de ce résultat à l'archéologie, qui s'est assez essoufflée à montrer le ridicule de l'imitation de l'architrave antique, péniblement exécutée en petits matériaux, au lieu d'être comme jadis formée d'une seule pierre. Seulement, puisque l'architecte du théâtre de la Gaîté était en si bonne voie, et qu'il faisait poser ses arcs du premier étage sur des colonnes, et non pas à côté comme dans les amphithéâtres romains, pourquoi a-t-il mis un entablement inutile par-dessus ses chapiteaux, tandis qu'il a osé le supprimer dans la galerie supérieure? Logique en haut, pourquoi ne l'a-t-il pas été en bas, et quelle raison l'a rendu inconséquent avec lui-même?

Les profils de cette construction un peu éclectique sont généralement ceux de l'école néo-grecque, un peu sèche et précieuse; mais ils sont étudiés avec soin, et forment un heureux ensemble. Le vestibule, ainsi que le foyer, sont fort beaux, trop beaux peut-être; leurs lustres et leurs candélabres, etc., montrent dans M. Cusin un artiste soigneux du détail, en même temps que de l'aspect général.

Des peintures de M. Jobbé-Duval ornent le foyer et les avant-scènes de la salle. Cette salle, un peu trop haute pour ses dimensions, est d'un éclat fort convenable et tel qu'il convient à ce théâtre. Les avant-scènes, encastrées dans des colonnes ornées qui supportent des statues, sont un peu mesquines, bien qu'on ait prétendu expliquer l'exiguïté de cette décoration en lui faisant simuler le métal. Nous ne saurions approuver non plus l'ornement formé d'un quadrillé, comme celui d'un vitrage, qui remplit le vide entre l'encadrement de la scène et la vousssure qui va de l'une à l'autre avant-scène. Il y a là quelque chose qui semble fait à la hâte et moins étudié que le reste de l'ornementation.

L'éclairage est établi sur le même principe que celui des théâtres de la place du Châtelet, mais avec de grands perfectionnements.

Au lieu d'être couverte par un plafond entièrement vitré, dont l'aspect est trop uniforme, la salle de la Gaîté est fermée par une coupole surbaissée, au centre de laquelle fait saillie un large disque, comme l'ombilic d'une patère. C'est ce disque, où le verre dépoli et le cristal à facettes se combinent, qui laisse passer une partie de l'éclairage. Une autre partie forme des foyers lumineux à la base de la coupole. Ce sont des demi-cintres garnis également de verre dépoli et de cristal à facettes. Enfin,

des disques en verre brillent dans la région moyenne de la coupole. Celle-ci figure les bandes d'un *velum* avec arabesques en relief. Médiocrement éclairée, la couleur brun jaune dont elle est peinte y prend un ton foncé, plus foncé que le ton général de la salle, de telle sorte que la couleur des supports est moins solide que celle de la partie supportée.

La ventilation, exécutée par M. d'Hamelincourt, qui a également fait celle du nouveau Théâtre Lyrique, combine deux systèmes. En hiver, l'air extérieur chauffé par les calorifères est lancé dans la salle à la base des balcons. L'appel de l'éclairage le fait sortir par les trémies distribuées sur le sol du rez-de-chaussée et au fond des loges. En été, le chauffage étant nécessairement supprimé, la différence de température entre l'air extérieur et l'air intérieur étant peu sensible, l'appel est moindre ainsi que le tirage dans la cheminée qui surmonte l'éclairage. Il faut donc augmenter la surface d'arrivée de l'air. C'est à quoi M. d'Hamelincourt a pourvu en mettant l'air extérieur directement en communication avec l'encadrement de la scène. Cette ventilation est supprimée en hiver. On a aussi fait disparaître le canal d'arrivée placé entre la rampe et l'orchestre dont nous avons dit les inconvénients possibles. En été, la quantité d'air sortant de la salle par la cheminée d'appel est de 80,000 mètres cubes environ par heure, soit 45 mètres cubes par spectateur.

Tandis que ces théâtres nouveaux se bâtissaient, on élevait une nouvelle façade à la Comédie-Française; mais là, M. Chabrol se bornait à copier les dispositions adoptées par Louis sur la rue de Richelieu, en les enrichissant de quelques détails choisis avec soin. Vraie façade de prison cellulaire, avec ses petites fenêtres et ses nombreux étages, elle pouvait convenir pour une rue, mais elle n'est guère monumentale pour figurer sur une place. Les nécessités des distributions intérieures, affectées à l'administration et aux loges des acteurs, ont empêché de songer aux grandes divisions nécessaires pour former un monument. M. Chabrol a dû s'y résigner avec peine, car, dans les parties en retraite qui sont à l'angle de la rue de Richelieu et à la rencontre du Palais-Royal, il s'est empressé de remplacer par un ornement plein les demi-fenêtres de l'entre-sol placé entre le premier étage et le second, et l'on peut reconnaître quelle fermeté ces parties de la nouvelle façade ont immédiatement gagnée.

Mais sur le corps principal, il a fallu conserver ces mezzanines et couper même le premier étage par un entre-sol. L'obligation où l'on a été de dissimuler l'épaisseur du plancher a fait diviser par un « bois » très-épais et très-apparent le vitrage des grandes fenêtres de cet étage. Un lourd balcon en cache, de plus, la moitié inférieure; de telle sorte que tout est là en fractions d'étage, pesant lourdement sur les grêles colonnes des galeries qui n'en peuvent mais sous cet entassement. Il nous semble qu'on a même légèrement retaillé, c'est-à-dire diminué de diamètre, les colonnes de la rue de Richelieu, lorsque l'on a mis l'ancienne façade en harmonie avec la nouvelle. Pour le Palais, on s'est contenté d'un simple lavage.

Il serait temps de s'arrêter dans la voie déplorable des grattages, et de ne plus appliquer de rajeunissement forcé à nos monuments. Pour peu que cela continue, les colonnes, les chapiteaux, les corniches, les moulures changeront de module, de profil et de dimensions. On n'a enlevé, dira-t-on, qu'un demi-centimètre sur la pierre, ce qui fait déjà un centimètre pour chaque colonne. Mais recommencez, et de centimètre en centimètre que deviendront ces colonnes et, qui pis est, toutes les proportions ainsi que la solidité de l'édifice?

Il vaut mieux conserver que restaurer, restaurer que rebâtir, disaient avec une

énergique concision les instructions de l'ancien comité des arts et monuments. Telle n'est point aujourd'hui la méthode de la direction suprême des monuments de Paris Plaignons les monuments. ALFRED DARCEL.

ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

LES CONCOURS. — LES ENVOIS DE ROME

Bien que les concours qui ont eu lieu le mois dernier à l'École des beaux-arts n'aient pas été plus intéressants qu'à l'ordinaire, nous connaissons trop bien nos devoirs pour ne pas dire quelques mots de cette lutte de plus en plus inoffensive. Dans son numéro du 1er octobre, la *Gazette* a déjà fait connaître le résultat des concours d'architecture, de sculpture et de gravure. L'Académie a trouvé le moyen de répartir entre les concurrents trois premiers grands prix, cinq seconds prix et plusieurs mentions honorables. La peinture n'a pas été aussi bien traitée. Il s'agissait, chose grave! de représenter *Véturie aux pieds de Coriolan*. Les élèves n'ont pas été heureusement inspirés, ou, pour mieux dire, ils ne l'ont pas été du tout. Le grand prix n'a pu être décerné : le jury s'est contenté d'accorder un *premier second prix* à M. Loudet, élève de MM. Léon Cogniet et de Bonnefond, et un *deuxième second prix* à M. Monchablon, élève de MM. Gleyre et Cornu. Une mention honorable a été attribuée à M. Regnault. L'Académie aurait peut-être aussi bien fait d'annuler le concours et de le remettre à l'an prochain ; car, on ne doit pas hésiter à le dire, les tableaux des élèves de l'École étaient également malheureux. La vulgarité des types, l'absurdité tragi-comique des attitudes, la discordance des couleurs, enfin l'infirmité des compositions exposées ont rempli de tristesse les cœurs naïfs qui s'intéressent encore à Coriolan, et les esprits candides qui s'obstinent à penser que, pour traiter de pareils sujets, il faudrait savoir au moins la grammaire de la peinture.

En résumé, le concours le plus sérieux a été celui de sculpture. C'est un joli motif virgilien que la jeune figure d'*Aristée pleurant ses abeilles*. Les concurrents, surtout MM. Hiolle, Fesquet et Deloye, se sont convenablement disputé le prix, et M. Hiolle, qui l'a obtenu, l'a incontestablement mérité; car, sans avoir beaucoup de physionomie, son *Aristée* montre de la jeunesse et de l'élégance, le petit berger est posé avec goût, et il pleure ses abeilles comme il doit les pleurer, c'est-à-dire sans exagération et sans violence. Le prix a paru bien donné.

Il n'en a pas été de même pour le concours d'architecture. Les élèves avaient à construire sur le papier un palais pour le gouverneur général de l'Algérie. Le sujet n'était pas mal choisi; mais l'Académie ayant cru devoir accorder le premier grand prix à M. Chabrol, cette décision a été de la part des autres concurrents l'objet d'une protestation que la plupart des journaux ont publiée. Il serait trop tard aujourd'hui pour revenir sur ce fâcheux incident. Mais il n'est pas inutile de dire que la réclamation des jeunes architectes, formulée avec beaucoup de mesure et de gravité, a trouvé de nombreux adhérents parmi les curieux qui ont pu se rendre compte du résultat du concours. Il est manifeste, même pour un profane, que la composition de M. Chabrol est d'une parfaite banalité, et qu'elle ne présente aucun caractère. Les dessins exposés par les autres concurrents, notamment par MM. Brune et Dutert, qui ont obtenu les seconds prix, étaient évidemment mieux compris dans leur élévation; il ne leur avait

pas échappé qu'un palais à construire en Algérie doit nécessairement se rapprocher par son style des monuments arabes qui couvrent le sol du pays. Cette idée, qui se présente naturellement à tous les bons esprits, et qui paraissait devoir faire préférer leurs compositions, leur a au contraire été fatale. Il se pourrait donc, ainsi que l'écrivent les élèves de la section d'architecture, que l'Académie eût mal jugé le concours. Nos souvenirs nous permettent d'ajouter que ce regrettable malentendu ne se produit pas pour la première fois.

Et, cependant, il est de toute évidence que le jury d'examen a un intérêt véritable à distribuer équitablement les récompenses, car son indulgence a envoyé à Rome depuis dix ans bien des écoliers qui n'étaient pas dignes de cet honneur, si l'on en juge par la médiocrité des ouvrages qu'ils y exécutent. L'exposition des tableaux et des statues qui nous arrivent chaque année de notre colonie italienne est bien faite pour lasser la patience du public, qui se rend par habitude à cette fête mélancolique, et qui en revient désenchanté. Voyez un peu les envois de 1862! On avait pu espérer un instant que M. Didier serait un paysagiste; son *Horace enfant* est absolumeut nul. Rien à dire non plus du *Berger Faustulus*, de M. Michel, et de la *Dalila* de M. Ulmann. M. Sellier a envoyé une copie d'un fragment des *Sibylles*, de Raphaël, à l'église Santa Maria della Pace. M. Sellier, nous avons déjà eu occasion de le dire, nous inquiète au dernier degré. Il a imaginé un procédé de peinture au pointillé, qui ne lui réussit nullement; le modelé et le dessin intérieur se perdent sous l'effort de son pinceau amolli. Sa copie des *Sibylles*, prodigieuse d'inexactitude, est veule et inconsistante. A qui M. Sellier espère-t-il faire croire que Raphaël ressemble à l'Albane?

Le tableau de M. Clément, *la Mort de César*, n'est pas achevé. Il serait donc prématuré de juger aujourd'hui cette peinture, que nous reverrons sans doute au Salon, et qui s'y montrera dans des conditions meilleures. Quant à présent, et malgré la violence de certaines attitudes académiques, le tableau de M. Clément est extrêmement froid. L'idée de concentrer la lumière sur la statue de Pompée, au pied de laquelle on égorge César, est d'une mesquinerie qui a frappé tout le monde. Les robes blanches des sénateurs agglomérés constituent, dans la coloration de l'ensemble, une dominante d'un gris sale tout à fait monotone et fâcheuse... Mais cette peinture, nous l'avons dit, n'est pas terminée, et notre critique doit attendre quelques mois encore, sans oublier d'ailleurs que M. Clément est l'auteur de cette *Femme romaine* qui réussit si bien au Salon de 1861.

M. Henner, qui jusqu'à présent avait peint avec une grande mollesse, a su affermir son pinceau, tout en serrant la ligne de plus près. Son *Baigneur endormi* est charmant. L'enfant, dont la pâle nudité se réchauffe çà et là de tons doucement ambrés, est étendu sur des draperies où les blancs se mêlent aux bruns vigoureux, et il dort sous l'ombre légère d'un figuier aux larges feuilles. Cette figure est très-bien comprise pour la couleur et pour la lumière; le modelé d'ailleurs est ferme dans sa douceur, le dessin est vrai sans être inélégant. Par cet heureux tableau, M. Henner se fait pardonner bien des fautes.

Les graveurs, MM. Dubouchet et Miciol ont envoyé des dessins nombreux, mais très-faibles. M. Gaillard, dont le noviciat vient de s'achever, a exposé une gravure ébauchée d'après la *Vénus* de Titien, et des aquarelles très-intéressantes d'après des peintures décoratives de Pompéi.

Les envois des sculpteurs nous ont paru singulièrement insignifiants. Le *Corybante*, de M. Cugnot, présente quelques détails bien traités; mais il est disgracieux dans son

attitude : c'est une figure mal posée qui menace d'écraser le spectateur. Quant au *Joueur de flûte*, de M. Maniglier, est-ce vraiment la peine d'aller passer cinq ans à Rome pour en rapporter une pauvre imitation du *Flûteur* de Coysevox ?

En résumé, si l'on en excepte *le Baigneur endormi*, de M. Henner, les envois de cette année ne nous ont rien montré de bien saisissant. Les curieux se sont cependant portés en foule à l'École des beaux-arts. Pourquoi ? on ne saurait le dire ; mais il faut croire que la jeunesse, même en ses plus fâcheuses inexpériences, conserve un charme victorieux, une séduction éternelle. Le public semble d'ailleurs convaincu que la vue d'une œuvre vigoureuse, éclose par hasard sous le soleil de Rome, viendra le consoler tôt ou tard de plusieurs années de stérilité et de mécomptes. P. M.

LIVRES D'ART.

Simples Notes sur deux projets de Bibliothèque et de Musée pour la ville de Grenoble, *par M.* H. Gariel, *bibliothécaire. In-8° de* 16 *pages, avec* 3 *plans. — Grenoble*, 1862.

La ville de Grenoble voulant bâtir une bibliothèque et un musée, son administration a eu l'idée toute naturelle, mais par cela même singulière, d'en demander les plans d'ensemble aux deux conservateurs de la bibliothèque et du musée. Ces deux fonctionnaires ont examiné leurs besoins, se sont entendus, et l'un d'eux, M. H. Gariel, le bibliothécaire, a rédigé des notes et tracé un plan qu'il a adressés à l'administration. Si ce projet est adopté, ce sera à M. Questel, l'habile architecte du palais de Versailles, de lui donner en élévation les formes architectoniques et monumentales qui conviennent.

Nous ne saurions trop applaudir à cette façon intelligente d'agir.

Dans le plan de M. H. Gariel, la bibliothèque et le musée se partagent exactement un grand bâtiment rectangulaire formé de deux longues galeries centrales éclairées par le haut. Deux galeries latérales, surmontées d'un étage et éclairées par des fenêtres, le flanquent de chaque côté. Un vestibule compris entre deux pavillons, dont l'un est destiné à la salle de lecture, précède le bâtiment à l'une de ses extrémités.

Nous n'avons point à nous occuper ici des dispositions prises avec une sollicitude éclairée par M. Gariel pour loger les livres, ainsi que les antiques et les médailles confiées à sa garde, mais de celles adoptées pour le musée.

C'est un comble unique qui recouvrira, nous le supposons, les deux galeries centrales. A-t-on pensé que chacune des galeries ne serait guère éclairée que par le vitrage ménagé dans le versant du toit qui lui correspondra, et qu'un des côtés de chacune des galeries risque fort de rester dans l'ombre ? Pour les livres, cela importe peu ; mais pour les tableaux il n'en est point de même, et il ne faudrait pas risquer de recommencer à Grenoble ce que l'on a fait au Louvre, où l'architecte a préféré ne point éclairer des chefs-d'œuvre plutôt que de rompre par un vitrage l'harmonie d'un toit en ardoises.

La galerie centrale, longue de soixante-dix mètres, large de treize, sera affectée aux tableaux ; la galerie latérale aux dessins, aux gravures et aux bustes. Le plan n'indique point l'orientation du monument. Le nord conviendrait essentiellement pour la conservation de ce qui doit y être exposé.

Mais nous ne voyons pas que le plan ait prévu une salle d'exposition temporaire, et ceci est une faute. Outre les dangers que courent les tableaux d'une galerie lorsqu'on les

recouvre de charpentes destinées à recevoir ceux d'une exposition, il y a cette faute de supprimer toute comparaison entre les œuvres anciennes et les œuvres modernes, au moment où l'on convie avec plus d'éclat le public à venir étudier les choses d'art.

L'annexion projetée de la bibliothèque et du musée de Grenoble n'est que provisoire dans l'idée de M. Gariel, qui, bien qu'il ait doublé la surface utilisable par ses livres, espère bien qu'un jour ceux-ci chasseront les tableaux. L'accroissement annuel est de 1,750 articles, et en quatre-vingt-dix ans la bibliothèque de Grenoble a dû être trois fois agrandie. Ne serait-il point préférable de séparer de suite les deux établissements, quitte à ne bâtir que la moitié de chacun d'eux, en tenant compte immédiatement des prévisions et des besoins réels?

Dans une ville importante, on a toujours besoin d'une grande salle pour les concerts, les banquets, les réunions publiques des sociétés savantes, et une salle d'exposition temporaire annexée au musée satisferait à ces besoins multiples. A. D.

Si les questions qui se rattachent à la conservation de l'ancien musée Campana ne sont pas résolues dans le sens le plus libéral et le plus conforme aux intérêts de l'art, ce ne sera pas faute d'avoir été débattues et élucidées par les juges les plus compétents. Aux écrits déjà publiés sur ce grave sujet par MM. Vitet et Desjardins, s'ajoute aujourd'hui une intéressante brochure de M. E. Galichon, *Des Destinées du Musée Napoléon III: Fondation d'un Musée d'art industriel*[1]. L'auteur avait déjà touché, dans la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre, à quelques-unes des idées que ce double titre éveille dans l'esprit. Il y revient avec des arguments nouveaux, avec des développements plus complets. La pensée de M. Galichon — et celle de tous les hommes de goût — est qu'il est indispensable de créer en France un vaste musée d'art industriel qui puisse rivaliser, s'il est possible, avec le splendide établissement formé par les Anglais à Kensington. A tous ceux qui ont quelque souci de l'avenir, à tous ceux qui croient que l'enseignement de l'art exerce une influence heureuse sur le génie des peuples, ce vœu, déjà formulé d'ailleurs par M. le comte de Laborde et par la Chambre de commerce de Lyon, paraîtra digne d'être écouté. Or, M. Galichon, qui sait que la France moderne y regarderait sans doute à deux fois avant d'entreprendre la création d'un nouveau musée, voit le germe de ce grand établissement dans les collections précieuses qui constituent aujourd'hui le musée Napoléon III. Il demande donc que ces collections, au lieu d'être transportées au Louvre, conservent leur autonomie et forment le noyau d'un musée spécial, qui, organisé sur le plan de l'institution créée de l'autre côté du détroit, puisse contribuer au développement du goût public et maintenir le génie inventif de nos artistes industriels au niveau du progrès général qui s'accomplit aujourd'hui en Europe, et qui, si nous n'y prenons garde, nous menace d'une concurrence redoutable. Les arguments que M. Galichon fait valoir à l'appui de sa thèse se développent avec une logique pressante, et nous sommes assuré que ceux-là même qui ne seront pas convaincus par les excellentes considérations qu'il invoque lui sauront gré d'avoir plaidé avec une conviction généreuse une cause qui est non-seulement celle de l'art lui-même, mais aussi celle du progrès, et peut-être du salut de toutes les industries de luxe dont la France s'est toujours montrée si fière.

1. 22 pages in-8°. Paris, librairie de Dentu.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7

MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES TABLEAUX



orsque, il y a près de deux années, une généreuse décision de l'Empereur, ratifiant les engagements pris à Rome par MM. Renier et Sébastien Cornu, eut assuré à la France la possession du musée Campana, on ne pressentit d'abord dans cette conquête qu'un événement favorable aux progrès de l'archéologie, une sorte d'encouragement officiel à des études, très-dignes de respect sans doute, mais accessibles seulement à quelques initiés, et d'autant moins attrayantes pour le public qu'elles demeurent plus éloignées en apparence de l'application et du résultat pratique. Bon nombre d'entre nous, et des mieux convertis aujourd'hui, s'émurent assez peu d'une nouvelle qui semblait toute à l'adresse des antiquaires de profession. D'autres, beaucoup moins indifférents au chiffre énoncé pour l'acquisition qu'à l'acquisition elle-même, s'écrièrent de confiance que les commissaires français avaient conclu là un marché déraisonnablement dispendieux. D'autres enfin, complices involontaires de certains sentiments suscités à l'étranger par notre

succès, n'hésitèrent pas à propager le bruit que des choix préalablement faits avaient dépouillé le musée Campana de ses richesses principales; que ces collections ainsi réduites ne pouvaient plus être et n'étaient plus, en effet, convoitées par personne; qu'en un mot nous avions acheté, au prix de plusieurs millions, le rebut de la Russie et l'objet des dédains de l'Angleterre.

On sait ce qu'il advint, une fois l'exposition ouverte, de ces défiances ou de ces méprises, et quels exemples, quels secours en tous genres les artistes, les industriels, les artisans trouvèrent là où il n'y avait, disait-on, qu'un nouveau champ livré aux hôtes habituels, aux privilégiés de la science. Depuis les architectes, les sculpteurs, les peintres d'histoire jusqu'aux ciseleurs et aux dessinateurs d'ornement, depuis les érudits jusqu'aux simples curieux, tous les hommes voués à l'étude de la forme dans ses applications et ses fortunes diverses, tous ceux qu'intéressent, à quelque degré que ce soit, l'histoire de l'art ou l'histoire des mœurs, les origines ou les développements successifs du goût, du talent, du métier, — tous comprirent qu'une part de la moisson à faire revenait de droit à chacun d'eux, et que les fruits de cette récolte, au lieu d'être savourés par quelques rares esprits, pouvaient alimenter même les intelligences sans longue familiarité avec les traditions classiques. Quoi de plus persuasif, en effet, quoi de plus promptement instructif que le spectacle de ces monuments si judicieusement appropriés à leurs destinations diverses, si éloquents dans ce qu'ils nous disent des croyances, des usages, de la vie morale et physique de tout un peuple? D'ailleurs, les avoir devant les yeux, ce n'est pas seulement assister à la résurrection d'une civilisation éteinte et prendre, pour ainsi dire, l'antiquité sur le fait; c'est encore, c'est surtout recevoir une leçon profitable au bon sens et aux progrès généraux du goût; c'est apprendre à concilier, dans l'invention, les règles fixes avec les modes d'expression personnels et variables, les exigences de la raison avec les droits de l'imagination et les libres suggestions de la fantaisie.

A quoi bon insister, au surplus, et essayer de plaider une cause qui n'a plus besoin de défenseurs? L'acquisition des collections dont se compose aujourd'hui le musée Napoléon III n'éveille plus d'autre sentiment qu'un sentiment d'admiration féconde, d'autre souvenir que celui de la gratitude envers le pouvoir qui a prescrit la mesure et envers les hommes qui en ont entrepris, poursuivi, assuré l'exécution malgré des difficultés de plus d'une sorte. Quant aux prélèvements opérés avant la cession du musée Campana à la France, la lumière s'est faite sur ce point comme sur le reste. Sans doute, — nous l'avouerons sans hésitation

ni réticence, — il est très-regrettable que l'on ait laissé échapper certaines pièces capitales qui auraient pu nous appartenir si l'on y avait songé quelques mois plus tôt; sans doute, il est dur de penser qu'au lieu de prendre le chemin de Paris, le célèbre *Vase de Cumes*, par exemple, et plusieurs beaux bronzes étrusques ont été orner le palais impérial de l'Ermitage. Est-ce une raison, toutefois, pour tenir en estime médiocre les trésors qui sont devenus notre lot? Parce que quelques spécimens, si beaux qu'ils soient, ont été détachés de l'ensemble des collections, oublierons-nous ou d'autres feindront-ils d'oublier que, Dieu merci, on ne s'est pas emparé pour cela de monuments d'élite dans tous les genres; que des séries d'une importance exceptionnelle — les séries, entre autres, des terres cuites et des bijoux, qui suffiraient à elles seules pour honorer une galerie nationale — ont passé tout entières des mains du premier possesseur dans les nôtres? Qui sait? Si; à l'étranger, on a fait sonner un peu haut la valeur des objets transportés ailleurs qu'à Paris, un secret dépit de n'avoir pu obtenir davantage n'a pas été sans quelque influence peut-être sur ces manifestations bruyantes, sur ces témoignages d'allégresse et d'orgueil après coup. Peut-être, dans cette application à paraître si fier de ce qu'on possède et si dédaigneux des biens échus à autrui, y avait-il surtout un essai de consolation pour des ambitions déçues, un dédommagement systématique au regret d'avoir échoué là où il nous a été donné de réussir.

Quoi qu'il en soit, l'événement a fait justice des agressions du dehors comme de nos propres préjugés. En étalant au grand jour ses immenses richesses, le musée Napoléon III s'est trouvé en mesure de déjouer les calculs hostiles, de réduire à néant toutes les préventions. Ne songeons donc plus à nous plaindre, à nous enquérir même de ce qui a été distrait avant que les négociations fussent entamées par les mandataires de l'Empereur; nous avons assez à faire de voir ce que ceux-ci ont rapporté, d'examiner chaque classe des monuments qui nous appartiennent, et de chercher dans cette étude des enseignements dont on trouverait difficilement ailleurs une expression plus variée et un exposé plus complet.

I

Parmi les diverses séries qui résument, dans les galeries du nouveau musée, l'histoire chronologique de l'art italien, la collection

des tableaux antérieurs au XVIe siècle nous semble offrir un intérêt particulier, bien qu'ici certaines causes de défaveur existent, certaines imperfections dans la pratique se trahissent ou prédominent qui ne ressortent nullement du spectacle donné à quelques pas de là. Ajoutons que des attributions tantôt irréfléchies, tantôt ouvertement injurieuses à la mémoire de tel ou tel maître, — attributions dont l'ancien possesseur de la collection est en réalité seul responsable, et qu'on n'a entendu que très-provisoirement conserver, — ne laissent pas, au premier aspect, d'indisposer l'opinion, ou tout au moins d'ébranler la confiance. Et cependant, malgré cette insuffisance relative, malgré ces voisinages dangereux, malgré ces erreurs ou ces imprudences du catalogue, les tableaux du musée Napoléon III sont les très-bien venus dans notre pays. Ils y combleront, en tant que monuments historiques, une lacune considérable, et, de plus, par les caractères généraux des inspirations et du style, ils serviront à démentir certains faux progrès, à démontrer, au point de vue de la vérité morale, l'autorité des sentiments et de l'art primitifs. Expliquons-nous toutefois. Il ne s'agit ici que d'œuvres comparativement modernes, puisque la plus ancienne d'entre elles ne remonte pas à une époque séparée par moins de vingt siècles peut-être de l'époque où fut modelé tel vase ou tel tombeau exposé dans les salles voisines. Mais, contrairement aux sculpteurs italiens du moyen âge, qui trouvaient dans leur pays même des exemples à suivre, une tradition à continuer, les peintres, prédécesseurs immédiats ou contemporains de Cimabué et de Duccio, n'avaient pas d'ancêtres, à vrai dire, et ne pouvaient s'aider que de leurs propres ressources, d'une expérience acquise au jour le jour. Autour d'eux, rien qui eût survécu des monuments de la peinture antique : les secrets du passé sur ce point dormaient, ensevelis pour bien longtemps encore sous les laves du Vésuve ou dans la nuit des Catacombes. Quant à des monuments plus récents, les mosaïques byzantines et les fresques exécutées sur les murs des églises par des ouvriers grecs, voilà les seuls exemples que l'on pût consulter, c'est-à-dire des exemples plutôt hiératiques que pittoresques, ou les témoignages d'une extrême décadence. Pour les peintres siennois et florentins qui préparèrent au XIIIe siècle le grand mouvement que Giotto et les siens allaient achever de décider dans le siècle suivant, tout était donc à deviner, à entreprendre, à définir. Tout devait résulter d'un effort spontané et comporter en même temps une doctrine et des enseignements pratiques, la révélation de l'art et la formule matérielle des moyens qu'il lui appartient d'employer.

Suit-il de là qu'à aucune époque la peinture ait été hors d'usage en

Italie? De ce que le talent apparaît pour la première fois à un moment donné, faut-il en conclure que l'on ignorait jusqu'alors les procédés mêmes et le métier? Nous ne prétendons rien de semblable. Ce que nous voulons dire seulement, c'est que, à partir de ce moment favorisé, l'art se constitue et s'installe, les artistes se succèdent sur un terrain livré auparavant aux pratiques de la routine et aux grossiers travaux des artisans. Avant la fin du XIII[e] siècle, il se trouvait, à Florence ou à Sienne, des hommes ayant pour profession de manier le pinceau; mais, entre leurs doigts inutilement laborieux, ce pinceau n'était qu'un outil capable tout au plus d'ébaucher quelques linéaments, quelque contrefaçon matérielle des choses. Il appartenait à d'autres mains d'en faire un instrument de la pensée, et d'élever au niveau des moyens d'action sur l'esprit une industrie qui n'avait réussi encore qu'à procurer aux yeux un sauvage et stérile plaisir.

Voilà ce qu'il importe de se rappeler, de s'obstiner à reconnaître et à dire, en dépit des récents efforts de la science pour reculer la date consacrée des premiers progrès de la peinture. Défions-nous, ici comme ailleurs, des éclaircissements excessifs et de cette inclination toute moderne à sacrifier le respect des faits principaux aux menues curiosités archéologiques. En matière d'histoire et de tradition, notre temps a un peu la manie des questions incidentes, des révisions subtiles, des enquêtes et des découvertes à la loupe. Passe encore s'il s'agissait d'un simple divertissement de l'esprit, d'une passion innocente en soi et se satisfaisant pour son propre compte; mais le malheur est qu'à force de s'intéresser à ce jeu, plusieurs de ceux qui s'y livrent croient pour cela faire œuvre pie et réformer de graves erreurs là où ils n'arrivent qu'à nous doter de quelques chétifs renseignements, de quelques nouveautés sans conséquence. Parce qu'ils auront exhumé un nom ou un document, même légitimement oublié, les voilà convaincus qu'ils ont pris l'opinion publique en faute et l'histoire en flagrant délit d'iniquité. Ni l'une ni l'autre pourtant n'est aussi coupable qu'ils le supposent, et peut-être ces prétendues injustices profitent-elles plus sûrement à la cause de la vérité que les investigations à outrance sur les points de détail, que l'aride impartialité puisée dans les archives et dans les greffes. Il en va en effet des commencements de la peinture en Italie comme des origines de la gravure ou de l'invention de l'imprimerie, comme d'autres problèmes archéologiques que l'érudition moderne a plutôt compliqués que résolus en accumulant les arguments et les témoignages accessoires. En pareil cas, les œuvres seules ont une autorité souveraine; le reste peut être curieux sans importer beaucoup au fond, sans rien déplacer ni

compromettre de nos admirations accoutumées. On aura beau déchiffrer et produire des textes, tirer des inductions, ressusciter des dates ou des noms propres, le tout — et ce sera justice — ne prévaudra pas contre des talents que nous pouvons contrôler de nos yeux, contre des progrès dont nous avons l'expression vivante et la preuve. Quelles que soient donc les découvertes faites ou à faire, quoi qu'on s'évertue à nous apprendre des graveurs, des imprimeurs, des peintres venus avant eux, Maso Finiguerra et Gutenberg, Cimabué et les autres maîtres de son temps resteront en possession de leur vieille gloire, parce qu'ils ont marché avec certitude dans une route où l'on ne s'était encore aventuré qu'en chancelant, parce qu'ils ont osé dégager et envisager en face le but que leurs devanciers avaient à peine essayé d'entrevoir, parce qu'enfin ils ont introduit l'art, et un art déjà sûr de lui-même, là où il n'y avait eu place jusqu'alors que pour les tentatives vulgaires ou pour les tâtonnements du métier.

Ces premiers exemples une fois donnés dans le domaine de la peinture par les vrais fondateurs de l'école italienne, le progrès se continue et s'affirme avec un éclat incomparable dans les œuvres et sous l'influence de Giotto. Plus d'innovations incomplètes maintenant, plus d'efforts limités ni de ces remords de conscience où l'art du XIIIe siècle, tout audacieux qu'il semble, se reprend encore et s'attarde comme s'il voulait entrer en accommodement avec le passé ou pactiser avec sa propre hardiesse. Tout en modifiant gravement, quant aux formes, la tradition byzantine, Cimabué n'avait pas osé pousser les tentatives d'émancipation au delà de ces perfectionnements extérieurs et chercher un renouvellement plus radical dans le fond des intentions, dans le choix des sujets, dans les principes mêmes de la composition. La Vierge et le divin Enfant, représentés non pas en action, mais sous des apparences solennellement immobiles, des anges symétriquement échelonnés autour du groupe céleste, voilà les éléments d'inspiration qui lui avaient suffi, les thèmes qu'il avait le plus habituellement développés dans les hymnes austères où son pinceau célèbre la majesté de Dieu plutôt qu'il n'en fait pressentir les bontés infinies et les miséricordes. Avec Giotto, au contraire, le champ de l'invention s'élargit, la pensée religieuse, sans déserter les hautes sphères, cesse d'y demeurer désintéressée du fait humain et de la vie. Dans le choix comme dans l'expression des scènes, dans l'ordonnance générale aussi bien que dans les détails, quelque chose d'animé, de manifestement neuf, succède aux données invariables, aux attitudes sacramentelles, à tout ce qu'on pourrait appeler la liturgie pittoresque des premiers temps. « Outre l'avantage

d'avoir pu profiter des progrès techniques que l'art avait faits sous Cimabué, Giotto, — dit un écrivain qui, de préférence à tout autre en France, mérite d'être consulté sur les questions relatives aux œuvres et aux maîtres de cette époque [1], — Giotto avait celui de comprendre beaucoup mieux la partie légendaire, et de se mettre ainsi en communication plus directe et plus sympathique avec le peuple; et comme, d'un autre côté, nul ne pénétra plus avant que lui dans les mystères du symbolisme chrétien, il en résulta que, satisfaisant à la fois les naïves inspirations des uns et les savantes exigences des autres, il parvint à conquérir une popularité à peu près universelle. » Et M. Rio ajoute un peu plus loin, à propos des admirables fresques qui décorent la petite église de *l'Annunziata nell' Arena*, à Padoue : « On pourrait dire que Giotto s'est surpassé lui-même dans la représentation de certaines scènes pathétiques, comme *la Résurrection de Lazare* et *la Déposition de Croix*, deux chefs-d'œuvre qui marquaient un pas immense fait dans une voie non encore frayée, et qui révélaient dans l'artiste, outre le talent instinctif de l'ordonnance pittoresque, une veine dramatique ou élégiaque qui devait être exploitée avec tant de succès par son école. »

Nous n'essayerons pas de commenter ces judicieuses paroles; elles caractérisent trop exactement la nature des innovations introduites par Giotto et le rôle personnel de ce grand maître dans l'histoire de la peinture italienne. Qu'il nous soit permis seulement de faire remarquer, après l'auteur de *l'Art chrétien*, que l'empire de Giotto sur l'art italien, durant toute la première phase de la Renaissance, est un fait exceptionnel par la durée autant que par son importance même; que, nulle part ailleurs, à aucune autre époque, l'influence d'un homme de génie ne fut ni aussi étendue, ni aussi obstinément acceptée; qu'enfin, depuis le commencement du XIV[e] siècle jusqu'au delà des premières années du XV[e], depuis Taddeo Gaddi et les autres élèves directement formés par Giotto jusqu'à Cennino Cennini, — plusieurs générations d'artistes travaillent et se succèdent d'un bout à l'autre de l'Italie, sans qu'aucune atteinte ait été portée aux doctrines et à la tradition primitives, sans qu'aucune tentative séditieuse ou seulement indocile soit venue compromettre l'autorité du chef de l'école et en discontinuer les effets.

Certes, dans cette longue série de travaux qu'ouvrent les fresques de l'église d'Assise et que terminent les œuvres des *quattrocentisti* antérieurs à Fra Angelico, on pourra relever des inégalités de mérite et noter des points de dissemblance. Parmi ces talents de même origine, plus

1. M. Rio, *De l'art chrétien*, t. I[er], p. 183.

d'un a ses allures et ses coutumes propres; plus d'un, sous les traits communs à toute la race, laisse percer les signes d'une physionomie et d'un tempérament individuels. L'onction du style, par exemple, et la finesse qui distinguent la manière du Giottino, forment, si l'on veut, un contraste avec la manière robuste, parfois jusqu'à la rudesse, de Jacopo da Casentino, ou avec la verve et l'animation dont les compositions de Spinello portent l'empreinte. A plus forte raison faudra-t-il, dans la foule des disciples, assigner une place à part au plus indépendant en apparence comme au mieux inspiré d'entre eux, et saluer, dans le peintre du *Triomphe de la Mort*, la gloire principale de l'école. Néanmoins, malgré son originalité personnelle et la prodigieuse vigueur de son génie, Orgagna lui-même ne chercha pas à entraîner l'art italien en dehors de la voie qu'avait tracée Giotto. Il voulut au contraire en stimuler les progrès dans le sens indiqué par le premier réformateur. Là où les autres peintres de son temps travaillaient seulement à ratifier les conquêtes déjà faites, à maintenir, aussi bien que l'intégrité de la doctrine, le culte des procédés transmis, il ne craignit pas, il est vrai, d'interpréter plus librement cette doctrine, ou tout au moins d'en rajeunir les termes; mais, si novateur qu'il se montre, Orgagna n'affiche pas pour cela le zèle imprudent d'un converti, encore moins l'ambition d'un rebelle. Tout maître qu'il est à son tour, il reste jusqu'au dernier moment un lieutenant, un second, non par l'infériorité du mérite, mais par la soumission volontaire de l'esprit, par les croyances qu'il s'assimile et qu'il propage. En un mot, s'il se détache du groupe des *Giotteschi*, ce n'est ni pour s'abandonner aux hasards de la route, ni pour s'aventurer à ses propres risques, c'est afin de remplacer le chef absent, de diriger plus sûrement les efforts et d'accélérer la marche vers le but reconnu par tous comme l'unique fin de l'art lui-même.

Quelles que soient donc, parmi les descendants de Giotto, les dissemblances résultant de l'organisation personnelle, des influences locales ou de la succession chronologique, quelques différences partielles qui ressortent, par exemple, d'une comparaison entre les œuvres du Siennois Taddeo di Bartolo et les œuvres d'Antonio Veneziano, entre l'âpre manière de Puccio Capanna et la manière, gracieuse souvent jusqu'à la recherche, d'Agnolo Gaddi, — l'ensemble des tendances et des talents garde une opiniâtre unité, si opiniâtre même qu'on a pu se méprendre facilement sur l'âge comme sur la signification relative de ces formes d'expression presque invariables, et attribuer quelquefois les mêmes origines et la même date à des travaux séparés en réalité par un intervalle de près d'un siècle. Tant que l'empire du maître souverain s'exerce directement

ou se continue par les mains des élèves, il n'y a plus, à vrai dire, comme à l'époque des débuts, ni rivalités d'écoles, ni même des écoles luttant chacune pour conquérir ses priviléges ou pour défendre ses foyers. Il n'y a, en Italie, qu'une tradition, la tradition florentine, qu'une école, l'école *giottesca*, et ce mot s'applique aussi bien aux artistes siennois, dépossédés de leurs vieilles franchises, qu'aux nouveaux venus dans le domaine de l'art qui apparaissent à Rome ou à Naples.

Tout change avant la seconde moitié du xve siècle, ou plutôt la diversité qui s'introduit dans les formes ne laisse pas de pénétrer plus avant et de modifier parfois jusqu'au fond des intentions mêmes, jusqu'aux éléments de l'inspiration. A mesure que la pratique acquiert plus de certitude et le style plus de correction, le sentiment semble s'enhardir et se développer en raison de ce progrès extérieur, et devenir — singulier contraste ! — d'autant plus indépendant, d'autant plus ingénu que les moyens dont il dispose participent moins de la simplicité primitive. On serait assurément aussi mal venu à essayer de convertir en audace l'exquise sincérité de Fra Angelico qu'à prétendre reconnaître des combinaisons fort compliquées dans les procédés qu'il emploie. Jamais peintre, au contraire, ne songea moins à faire parade de sa force naturelle ou acquise, jamais art moins pédantesque ne traduisit les rêves d'une imagination plus naïvement émue. Suit-il de là, toutefois, que chez Fra Angelico, comme chez d'autres maîtres appartenant à la même époque, cette habileté sobre accuse l'inexpérience de la main, et cette naïveté les timidités ou les gaucheries de la pensée? Le plus rapide coup d'œil sur les œuvres dont il s'agit ferait aisément justice d'une pareille erreur, et nous n'aurons garde de signaler à l'admiration des mérites qui s'y recommandent assez ouvertement d'eux-mêmes. Ce que nous voudrions seulement indiquer, à titre de nouveauté dans l'école italienne, c'est ce mélange d'extrême délicatesse et de franchise, c'est cette aptitude à concilier l'élégance et la finesse de l'exécution avec l'élévation du sentiment. Des qualités de cet ordre, ou du moins l'alliance de ces qualités, n'avait pas de précédents dans les travaux des *Giotteschi*. En donnant à l'art religieux des formes doucement persuasives, des dehors attendris plutôt que fiers, les premiers *quattrocentisti* ouvraient donc une carrière plus vaste au progrès strictement pittoresque et au talent personnel, en même temps qu'ils renouvelaient les conditions morales de la peinture. Il y a loin sans doute de la foi irritée d'Orgagna et des violences où elle s'emporte, à la dévotion sereine, à la pieuse mansuétude du moine de Saint-Marc; mais la différence n'est guère moindre entre les caractères matériels des deux manières, et l'on peut dire, en général, qu'après

avoir trouvé, sous les pinceaux de Giotto et de ses disciples, l'austère majesté du style, les règles et l'expression de la grandeur, l'art italien, vers le commencement du XV[e] siècle, réussit à deviner, à pressentir au moins les secrets de la grâce et à assouplir, par la variété des interprétations, la sévère doctrine uniformément pratiquée jusqu'alors.

Cette recherche d'une beauté plus familière et plus intime dans l'ordre des choses idéales devait provoquer, et elle suscita en effet des efforts non moins zélés, des entreprises aussi fécondes en face de la réalité. Tandis que Fra Angelico, Lorenzo Monaco et quelques peintres mystiques traduisaient leurs célestes visions dans un style où rien ne survivait des rudesses ou des conventions anciennes, Masaccio s'emparait du fait contemporain et le transcrivait, même sur les murs des églises, avec une si intelligente fidélité que l'invraisemblance morale disparaissait sous la précision de l'image, et l'irrégularité des types sous la vivante expression des physionomies. A dater de ce moment l'art du portrait, cet art qui n'avait eu, dans les travaux antérieurs, qu'une part étroite et tout accidentelle, trouve habituellement sa place, souvent même une place principale, dans les œuvres de l'école florentine. Les peintures de Benozzo Gozzoli au palais Riccardi et au Campo Santo de Pise, celles que Domenico Ghirlandaïo exécuta plus tard pour la décoration du chœur de Santa-Maria-Novella, bien d'autres fresques, bien d'autres tableaux encore attestent que les anachronismes où l'on se complaisait alors ne résultaient pas seulement de l'ignorance en matière archéologique. En faisant intervenir, dans la représentation des scènes sacrées, les personnages et les costumes contemporains, les peintres florentins entendaient surtout se prémunir ou protester contre les dangers d'une tradition immobile et déterminer, au moyen de l'imitation *naturaliste,* un progrès analogue à la réforme accomplie déjà dans la sphère de l'invention.

Cependant le double mouvement qui venait de se produire à Florence avait eu ailleurs son contre-coup. Les diverses écoles italiennes, partagées, elles aussi, entre l'étude scrupuleuse du vrai et la recherche du beau, tel qu'il appartient à l'instinct personnel de le découvrir, les écoles italiennes se reconstituaient indépendantes les unes des autres, et s'honoraient par des travaux d'un caractère imprévu, par un ensemble de talents également avides du mieux, mais le poursuivant chacun à sa manière et en vertu de ses inspirations propres. Dès lors quelle ardeur partout, quelle bonne foi et, bientôt, quels succès! D'année en année et presque dans chaque ville, de nouveaux maîtres surgissent, de nouvelles conquêtes viennent enrichir le domaine de l'art ou en reculer les limites. Ici le savant Piero della Francesca trouve les secrets de l'illusion

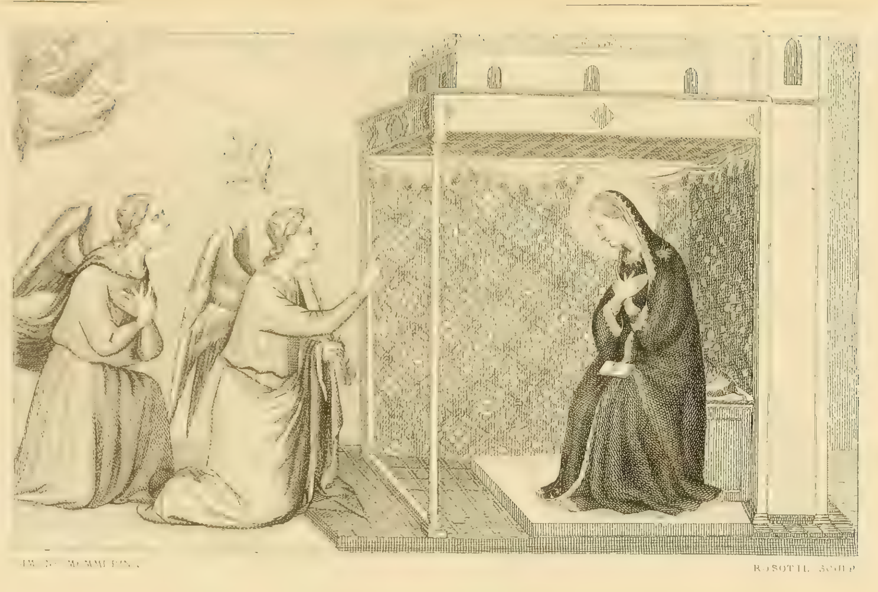
pittoresque dans une application rigoureuse des lois de la perspective linéaire aussi bien que dans une représentation, relativement fidèle, des mœurs et de la physionomie du passé. Là, un autre érudit, le Squarcione, interroge les monuments antiques, y démêle de précieuses leçons pour le goût et prépare ainsi les progrès qui se formuleront, on sait avec quel éclat, sous le pinceau d'Andrea Mantegna. En Ombrie comme dans les provinces lombardes, à Venise comme à Rome, à Sienne, à Modène, à Naples même, — la moins favorisée pourtant des villes de l'Italie avant et après le moment où apparaît le Zingaro, — vingt maîtres spontanément ou studieusement inspirés fondent, accroissent ou renouvellent leur propre gloire et l'honneur de l'art dans leur pays.

Après avoir examiné ce qui se passe en dehors de Florence pendant la seconde moitié du xve siècle, si l'attention se reporte sur ce coin de terre privilégié d'où les premiers enseignements sont sortis, où tout ce qui s'implante et fructifie ailleurs a germé d'abord et a grandi, quelle admiration n'excitera pas cette variété infinie de tendances et d'œuvres, cette succession de talents imposants ou exquis dont les noms de Pollaïuolo et de Luca Signorelli, de Filippo Lippi et de Botticelli résumeraient à peine les titres principaux et les mérites divers! Et cependant, cette période de perfectionnement et de fécondité universelle n'est que la promesse ou la préface de succès bien autrement décisifs, d'une abondance de chefs-d'œuvre plus surprenante encore. Jusqu'à l'époque où les maîtres par excellence, Léonard, Fra Bartolommeo, Michel-Ange, Raphaël, Andrea del Sarto, Titien, viennent ouvrir dans l'art l'ère des exemples souverains et donner, à quelques années d'intervalle, le spectacle de la perfection absolue dans tous les genres, c'est encore à la série des essais, à une période d'initiation et d'apprentissage que se rattachent les travaux dont nous avons essayé d'indiquer les caractères successifs. L'art italien, à peine sorti de la première enfance vers la fin du xiiie siècle, adolescent dans tout le cours du xive siècle, achève de croître et entre en pleine possession de sa jeunesse à partir du jour où, sans répudier de tous points la tradition giottesque, il cesse du moins de l'accepter comme un dogme invariable ou de la subir comme un joug. L'âge de la virilité toutefois n'est pas encore venu pour lui. Il garde dans ses allures je ne sais quel mélange d'hésitation et d'impétuosité, je ne sais quelle maladresse charmante, souvenir involontaire des premiers pas et des premières années. Même sous les témoignages de sa force, quelque chose se laisse entrevoir de timide et d'audacieux tout ensemble; même quand il prétend se modérer, il s'échappe par moments en d'étranges fantaisies où la candeur de l'imagination se décèle aussi

bien que la chaleur du sang. Pour tout dire, enfin, à mesure qu'il avancera dans la vie, l'art italien voudra et saura mieux profiter de ce que la vie enseigne. Il aura des ambitions moins imprudentes, des ressources plus sûres, une plus profonde expérience des choses; mais ce qu'il gagnera en autorité il pourra le perdre parfois en séduction, et peut-être, lorsqu'il aura complétement dépouillé ses erreurs juvéniles, lorsqu'il se sera bien corrigé de ses impatiences ou de ses incertitudes, il lui faudra expier ce progrès par le sacrifice partiel de quelque qualité native, par l'abandon de quelque grâce originelle.

Les tableaux du musée Napoléon III ont cette utilité de préciser des faits que beaucoup d'entre nous ne connaissaient que pour en avoir vu quelque chose dans les livres, et que jusqu'à présent, en France, on n'avait guère eu l'occasion d'apprécier en face des monuments originaux. N'exagérons rien toutefois : si intéressants qu'ils soient, ces tableaux appartenant aux deux phases où commence et se continue la période des débuts dans l'histoire des écoles italiennes, ces ouvrages des maîtres *primitifs*, — pour employer le terme consacré, — ne sauraient être rapprochés sans désavantage de certaines collections du même genre ou de certaines fresques célèbres conservées de l'autre côté des monts. Il ne faut pas chercher ici ce qu'on trouvera seulement à l'Académie des beaux-arts, à Florence, et dans quelques édifices religieux de la Toscane et des États Romains, — les produits d'élite, les chefs-d'œuvre de l'art du xiv[e] et du xv[e] siècle. En revanche, on y rencontrera les témoignages authentiques des inclinations générales de l'époque et l'expression non équivoque des doctrines qui prévalent, des traditions qui se modifient, des innovations qui s'introduisent dans le fond des principes ou dans la pratique, jusqu'au jour où l'art italien, après une admirable floraison, va s'épanouir dans la réalisation, plus opulente encore, de ses promesses, et désormais porter ses fruits.

En recommandant à l'étude les tableaux du musée Napoléon III, nous n'avons donc nullement l'intention de les inventorier un à un, d'en analyser les imperfections ou les mérites, d'en discuter à tour de rôle l'âge exact ou les origines. Le temps et la place nous manqueraient pour cette besogne, médiocrement utile d'ailleurs, puisqu'elle tendrait à substituer les critiques de détail à l'examen de l'ensemble, et la menue monnaie des explications partielles à des biens dont il convient surtout d'apprécier l'importance générale et la somme. Qu'il nous suffise d'indiquer quelques spécimens significatifs et de résumer dans quelques exemples ce que nous avons dit des inspirations premières et des premiers efforts de l'art italien.



ROSOTTE Sculp

L'ANNONCIATION

Imp. Drouart

II

L'école des *trecentisti* florentins et siennois est représentée dans le nouveau musée par un certain nombre de tableaux d'autel ou de fragments de tableaux qui, sans avoir une autorité aussi décisive que les peintures exécutées à fresque vers la même époque et par les mêmes mains, suffisent du moins pour rappeler ou pour faire pressentir les qualités essentielles, les habitudes caractéristiques de cette noble école. C'est d'abord une *Vierge entourée d'anges*, attribuée à Giotto : œuvre inégale, ouvertement défectueuse même dans quelques parties, mais où plusieurs têtes — celle entre autres de l'ange placé à la gauche de la Vierge dans l'angle supérieur du tableau — rachètent amplement l'incorrection des formes qu'elles avoisinent par la grâce robuste du style et par l'austère sérénité de l'expression; c'est une autre *Madone* à mi-corps supportant sur ses genoux l'enfant Jésus, dont la main gauche tient un chardonneret, tandis que la main droite s'élève pour bénir, — morceau charmant, où l'extrême délicatesse des types s'unit à la limpidité éthérée du coloris et qu'on peut, à cause de cette alliance même, attribuer avec une grande apparence de raison au peintre de qui ses contemporains disaient qu'il avait respiré l'atmosphère du Paradis[1], au Siennois Simone Memmi; c'est une chaste composition du même maître, l'*Annonciation,* que le burin a reproduite en regard de ces lignes, et où nous nous contenterons de signaler, comme une licence pittoresque singulière, la présence d'un second envoyé céleste à côté de l'ange Gabriel; c'est enfin une de ces grandes figures du Christ sur une croix découpée, dont les Byzantins avaient légué la tradition aux premiers *trecentisti*, mais que plusieurs de ceux-ci, Pietro Cavallini entre autres, peignaient avec une habileté imprévue, avec une certitude de sentiment et de pinceau d'autant plus grande qu'ils avaient voué presque exclusivement leur talent à cette tâche, — « se faisant, dit très-justement M. Rio[2], peintres de crucifix comme d'autres se font peintres de portraits. »

Quoi de plus opportun, au surplus, non-seulement au point de vue de la foi, mais dans l'intérêt de l'art lui-même ? Comment les chefs de

1. *Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,* etc. Rime di Petrarca, sonetto LVII.
2. *De l'art chrétien,* t. Ier, p. 225.

la nouvelle école ne se seraient-ils pas attachés de préférence à la réforme d'abus qui, en dégradant les apparences du Dieu fait homme, compromettaient, plus dangereusement que nulle part ailleurs, l'émotion religieuse et le goût ? Depuis le XIe siècle, en effet, les crucifix byzantins qui jusqu'alors avaient exprimé, sous les dehors d'une immobilité sinistre, la grandeur et la majesté morales, les crucifix peints ou sculptés ne traduisaient plus que les phénomènes de la souffrance physique, les angoisses et les convulsions de la chair. Dans ces copies à outrance de la réalité, l'image du Sauveur, au lieu d'exciter le cœur à l'adoration, ne réussissait qu'à imposer aux yeux un spectacle répugnant, et les monuments de ce genre qui subsistent encore dans la sacristie de Santa Croce et dans l'église de la Trinità, à Florence, montrent assez à quels excès se laissaient entraîner les prétendus artistes de l'époque. Que de pareilles erreurs aient été commises et tolérées, que ces brutales effigies aient pu être accueillies comme l'expression nécessaire de la vérité, cela s'explique par l'état des mœurs contemporaines autant que par la sauvage impéritie des sculpteurs et des peintres ; mais lorsque, les progrès de la civilisation coïncidant avec les premiers progrès de l'art, l'idée du beau commença de préoccuper les esprits, la rénovation devait avoir d'abord et elle eut effectivement pour objet l'interprétation des choses saintes. Tandis que Dante éclairait des splendeurs de la poésie les dogmes théologiques, Giotto, avec d'autres moyens, tentait une entreprise analogue, et popularisait dans la langue qui lui était propre le goût et la notion d'une vérité au-dessus du fait. Sous son pinceau hardiment sage, la figure du Christ en croix cessa de servir de prétexte à cet étalage de plaies, de sang, de chairs tiraillées et livides, à toutes ces laideurs d'un matérialisme pédantesque dont on profanait encore les autels au temps de Giunta de Pise et de Margheritone d'Arezzo. Elle devint pathétique sans violence, expressive sans familiarité, et l'on peut dire que si, dans les siècles suivants, d'autres maîtres ont su donner à cette divine figure des formes plus strictement correctes, une beauté plus achevée et plus pure, ils n'ont pas réussi mieux que Giotto, aussi bien que lui peut-être, à en faire pressentir les caractères intimes, la mélancolie suprême et l'incomparable beauté morale.

Cette résignation miséricordieuse, cette sorte de sérénité navrante que respirent les crucifix peints par Giotto, on les retrouve exprimées, souvent avec une véritable éloquence, dans les ouvrages du même ordre exécutés à son exemple ou sous ses yeux. Celui que nous mentionnions tout à l'heure est des plus précieux en ce sens. Depuis la figure principale jusqu'aux deux figures à mi-corps, — la Vierge et Saint-Jean, — placées

aux extrémités des bras de la croix, jusqu'au pélican symbolique qui, suivant l'usage, en décore le sommet, tout y émane d'une émotion profonde qui se communique au spectateur ; tout vient de l'âme et y retourne, par ce chemin mystérieux que l'art, comme la piété, se fraye et nous révèle, et qui semble appartenir aux élus de la grâce plus encore qu'aux privilégiés de la science ou du talent.

Parmi les tableaux du musée Napoléon III, dus non plus aux fondateurs de l'école giottesque, mais aux deux générations de disciples qui en pratiquèrent fidèlement les principes jusqu'à la fin du XIVe siècle, il convient au moins de citer une énergique composition, l'*Ensevelissement du Christ*, inscrite, assez malencontreusement, sous ce titre : « Manière du Starnina ; » — neuf *sujets de la vie de Jésus-Christ*, qui, malgré l'exiguïté des dimensions, se recommandent par la majesté du style, par l'expression d'un large sentiment dramatique dans les attitudes et dans les gestes ; — une scène traitée avec une simplicité touchante, l'*Exhumation des corps de deux saints* ; — enfin et surtout un petit tableau, digne du Giottino à qui on l'attribue, et représentant, dans le compartiment du milieu, *la Vierge et l'enfant Jésus adorés par les Anges*, dans les compartiments latéraux, *la Crèche* et *la Crucifixion*. Si intéressantes toutefois que soient ces diverses œuvres et plusieurs autres qui, certes, mériteraient mieux qu'une mention succincte, deux tableaux portant les numéros 108 et 101 nous semblent réclamer l'attention plus impérieusement encore. Ici, en effet, l'importance matérielle du travail donne aux inspirations, aux doctrines qu'il résume un surcroît d'évidence et d'autorité. Les proportions des figures, ne permettant au pinceau ni indications sommaires, ni réticences d'aucune sorte, ce qui peut demeurer ailleurs à l'état d'aperçu se manifeste ici avec une netteté complète et sous des formes aussi décisives pour l'habileté personnelle des artistes que pour l'estime où nous devons tenir l'école à laquelle ils appartiennent.

A en croire le catalogue de l'ancienne collection Campana, l'un de ces tableaux, *la Vierge allaitant l'enfant Jésus*, serait de la main d'Orgagna lui-même. Le mérite exceptionnel de l'œuvre excuse sans doute le choix d'un aussi grand nom ; mais ce choix est-il suffisamment justifié par les caractères particuliers de la manière et par les souvenirs que nous ont laissés les travaux du maître, en dehors de ses célèbres fresques à Pise et à Florence ? Les termes de comparaison, il est vrai, les peintures exécutées par Orgagna sur un autre champ que la surface d'une muraille sont trop rares en Italie pour qu'on puisse accepter ou repousser avec certitude l'attribution dont il s'agit. Toutefois, si notre mémoire est fidèle, le tableau qui orne l'autel de la chapelle des Strozzi, dans l'église

de Santa-Maria-Novella, à Florence, ce tableau, parfaitement authentique, tendrait à démentir plutôt qu'à confirmer l'origine qu'on suppose à la *Vierge* du musée Napoléon III. N'insistons pas au surplus. De quelque nom qu'il s'appelle, l'auteur d'un pareil ouvrage est un maître. Le mieux ne semble-t-il pas, en ce qui le concerne, d'ajourner les hypothèses archéologiques pour s'en tenir aux preuves qu'il nous donne de son talent ?

La Vierge, assise et soutenant l'enfant Jésus à qui elle offre le sein, regarde le spectateur du côté opposé à la direction de la tête, qu'elle incline vers l'épaule gauche. Son visage exprime une sorte de rêverie anxieuse, comme si un pressentiment des angoisses futures se mêlait aux tendres soins, aux joies actuelles de la maternité, tandis que les traits de Jésus et sa physionomie attristée, sévère, presque terrible, annoncent à la fois dans l'enfant l'homme de douleurs, le juge et le maître du monde. Cette tendresse sans sourire, cette mystérieuse inquiétude de la Vierge, comme cette gravité précoce sur le front de son divin Fils, se retrouvent d'ailleurs indiquées dans beaucoup de peintures de l'époque, et, sans sortir du palais des Champs-Élysées, on pourrait rencontrer, sous des formes inégalement éloquentes, plus d'un témoignage des mêmes intentions. Nous citerons entre autres un petit tableau (n° 142) où le caractère mélancolique de la scène s'exagère, il est vrai, jusqu'à l'expression farouche, et un tableau, de dimensions plus grandes, où le groupe céleste est environné d'anges qui semblent s'associer à ses secrètes pensées et en refléter pieusement la tristesse. De tels exemples toutefois, en attestant sur ce point une doctrine commune, font ressortir aussi l'habileté supérieure avec laquelle cette doctrine a été interprétée dans l'œuvre qui nous occupe. Ajoutons qu'ici la fermeté du dessin et du style ne dégénère pas en roideur, comme il arrive souvent en pareil cas et à pareille époque ; que le coloris, sans être bien souple encore, a déjà moins de rudesse ou de violence ; qu'enfin, par les mérites de la pratique aussi bien que par sa signification morale, par les qualités qu'il révèle autant que par l'état de conservation où il nous est parvenu, ce monument de la peinture *trecentista* est un excellent spécimen qui figurerait avec honneur même à Florence, même à côté des plus précieuses reliques de l'art primitif.

L'autre tableau, peint très-probablement par Taddeo Gaddi, reproduit une de ces compositions, si usitées au XIVe siècle, où l'ordonnance pittoresque participe ouvertement de la symétrie architectonique, où la pensée religieuse se manifeste, non sous les dehors exprès d'une action, mais sous les apparences de quelques saints personnages délivrés de la vie terrestre, installés côte à côte dans le séjour des élus, et parés, sous le

regard de Dieu, d'une beauté tout immatérielle, d'une jeunesse éternelle comme leur béatitude. Les trois hôtes du ciel, dont le pinceau de Taddeo Gaddi a retracé les images, *saint Laurent, sainte Agnès et sainte Marguerite*, expriment admirablement cette sérénité radieuse, cette vraisemblance supérieure à la vérité ordinaire et à la transcription du réel. Les traits de leurs visages, délicatement animés et comme enivrés d'une félicité paisible, les attitudes et les formes de leurs corps simplifiées presque jusqu'à la négation anatomique, les draperies mêmes, qui semblent servir d'enveloppe à des âmes plus encore que de vêtement à des chairs, tout a les caractères d'une élégance idéale et d'une exquise chasteté; tout implique des sentiments et des faits appartenant à l'ordre surnaturel bien plutôt qu'à la sphère ou aux conditions de notre existence. Faut-il conclure de là que la fantaisie du peintre a substitué absolument l'expression arbitraire à l'image des réalités qui nous environnent? Non, il n'y a pas qu'invention, tant s'en faut, dans ces formules, si imprévues qu'elles soient, si indépendantes du fait qu'elles nous paraissent. Sous cet extérieur de majesté ou de grâce immortelle, quelque chose subsiste des souvenirs de la vie : souvenirs épurés sans doute, dégagés de l'alliage des passions et des misères humaines, mais où ce que nous portons de vraiment noble et de digne de la lumière se retrouve sans ornements d'emprunt. Quoi de plus exactement rendu, par exemple, que l'expression de l'innocence sur les traits, sur les figures tout entières des deux saintes debout aux côtés de saint Laurent? Quoi de plus probable et de moins vulgaire en même temps que l'aspect juvénile de ces deux figures se dressant comme des tiges de plantes avant la floraison sous l'action vivifiante de la séve, et toutefois flexibles comme elles, comme elles fragiles et mal affermies sur le sol? Le saint Laurent, sans démentir ce caractère de délicate adolescence, a, dans l'attitude, dans le geste, dans la physionomie, une grâce un peu plus fière et plus robuste. Assis sur une sorte de trône au pied duquel est placé le gril d'où le martyr s'élança vers le ciel, il porte dans la main droite un livre et la palme que sa mort lui a conquise, dans la main gauche une coupe pleine de pièces d'or qui rappellent les bienfaits de sa vie. Rien de plus simple qu'une semblable donnée, rien de moins neuf, même à l'époque où le peintre la choisissait; mais celui-ci, en l'acceptant à son tour, a su l'enrichir des ressources de son propre sentiment, la rajeunir par des intentions franchement originales. Et si l'on examine les moyens d'exécution employés, quel goût, quelle intelligente bonne foi dans l'imitation de chaque objet, ou, tout au moins, dans les déductions pittoresques auxquelles cet objet sert d'occasion ou de principe! Ainsi la draperie rose lilas qui

recouvre une partie du torse et les jambes du saint, cette draperie d'un jet majestueux, d'un modelé ferme et fin dans les détails, révèle un art aussi judicieux que sincère, et, n'étaient çà et là quelques restaurations regrettables, un pareil morceau, même isolé de ce qui l'entoure, pourrait être proposé comme un modèle achevé de cette ample précision qui caractérise en général le style et la manière des *Giotteschi*.

Est-ce avec la même confiance qu'il faudrait voir dans le tableau portant le numéro 155 un résumé des progrès de l'art italien, durant la première moitié du xve siècle, et un spécimen authentique du talent de Fra Angelico ? Je sais que ce tableau a ses certificats d'origine, son histoire et ses panégyristes ; et cependant, malgré les attestations d'écrivains aussi bien informés que le Père Vincenzo Marchese et les savants éditeurs de Vasari[1], malgré les éloges qu'on a cru devoir décerner à « cette œuvre indubitable » du maître, le doute, sinon même quelque chose de plus, nous semble en ceci bien près d'être légitime. De tous les grands peintres italiens, en effet, Fra Angelico est peut-être celui dont la manière a le moins varié depuis les débuts jusqu'à la fin, celui qui se montre en toute occasion le plus obstinément égal à lui-même, le plus fidèle au même ordre d'inspirations, et, dans la pratique, à la même méthode. De là, de cette parité de mérite entre les peintures appartenant aux années de sa jeunesse, c'est-à-dire à l'époque où il n'avait pas encore quitté Cortone pour Fiésole et Florence, et les peintures qu'il exécuta dans la seconde moitié de sa vie, résulte, il est vrai, la difficulté d'assigner des dates précises aux divers travaux qu'il a laissés : mais de là aussi, pour nous, des moyens de contrôle assurés quant à l'authenticité de ces œuvres, et l'impossibilité presque absolue, en raison de leur uniformité même, d'en méconnaître l'origine et l'auteur.

Par quelle singulière exception le tableau du musée Napoléon III accuse-t-il ce qu'on ne rencontre nulle part ailleurs, des hésitations dans les formes de l'expression, dans le style ? Comment, à plus forte raison, s'expliquer l'insuffisance évidente ou l'inanité des intentions là où le sentiment de Fra Angelico a d'ordinaire une si merveilleuse abondance, une si parfaite certitude ? Nous ne parlons pas de cette débile figure de saint Jérôme, ni de quelques autres figures de saints groupées autour du trône de la Vierge, et dont la sérénité un peu somnolente rappellerait à la rigueur certains types reproduits quelquefois par Fra Angelico. Mais est-ce bien lui, lui le peintre des anges par excellence, qui a pu nous

1. *Memorie dei piu insigni pittori, scultori et architetti Domenicani*, t. Ier, p. 347, et Vasari, *Vite*, etc., édit. Lemonnier, vol. IV, p. 31, note 2.

léguer ces quatre séraphins à l'expression nulle ou niaise, au modelé indécis, aux contours sans finesse? Est-ce son pinceau si délicat, si expert en matière de goût et d'élégance, qui a tracé sur les pilastres servant latéralement de cadre au tableau ces six figures, les unes trop courtes, les autres lourdement ajustées, toutes dessinées et peintes avec une incroyable mollesse ? Objectera-t-on contre nos défiances l'exécution plus habile et plus correcte de quelques parties, la composition souvent ingénieuse des petites scènes qui ornent la *predella*, ou même quelques imperfections dans la pratique assez familières à l'artiste, la disproportion des pieds par exemple et l'inconsistance de certains tons de couleur à côté d'autres tons énergiques parfois jusqu'à la violence? Ce sont là, j'en conviens, des indices dont il est juste de tenir compte. Aussi, tout en inclinant vers la négative, craindrions-nous, dans la question que soulève ce tableau, d'exprimer une opinion absolue. Il est peu vraisemblable, à notre avis, mais néanmoins il n'est pas impossible que nous ayons devant les yeux une œuvre de Fra Angelico. Si l'œuvre est authentique en effet, il nous faudra bien l'accepter comme telle, sauf à ne rien rétracter de ce que nous avons dit de la médiocrité même du travail et du démenti que nous y trouvons aux mérites accoutumés, au talent ordinairement invariable du maître.

Nulle équivoque en revanche, nulle méprise possible quant à la *bataille* peinte par Paolo Uccello. Ici tout est d'accord, la renommée et les antécédents du peintre, la tradition historique, la valeur intrinsèque de l'œuvre. Tout, dans ce bizarre et savant tableau, — un des quatre *sujets militaires* dont parle Vasari[1], — confirme ou complète les renseignements que nous avaient fournis déjà les fresques du *Chiostro Verde* de Santa-Maria-Novella, à Florence, le colossal *Portrait équestre de Giovanni Acuto* dans le Dôme, et quelques autres morceaux où l'audace de l'imagination se concilie avec une érudition profonde, l'intraitable fierté de la manière avec une studieuse observation de la réalité. Paolo Uccello est un des maîtres les plus originaux, les plus énergiquement véridiques du xve siècle, et le premier ouvrage de sa main que la France possède nous semble de nature à démontrer ce fait aux moins clairvoyants. Nous n'avons donc pas besoin d'insister. En face d'une scène où revivent, comme dans un portrait sans concession, les mœurs âpres et raffinées, le luxe à la fois élégant et sauvage, toute la physionomie complexe du moyen âge, chacun aura apprécié ou appréciera l'extrême fidélité de

1. *Vita di Paolo Uccello*. Des trois autres tableaux, l'un est conservé aujourd'hui au musée des Offices; le second orne la *Galerie Nationale* de Londres; le troisième, gravement détérioré, appartenait, il y a quelques années, à M. Lombardi, à Florence.

l'image et la puissante sincérité du peintre. Qu'il nous soit permis seulement de faire remarquer, au point de vue de la pratique, ce qu'il y a d'habiles combinaisons dans le désordre apparent des lignes, quels patients efforts se cachent ici sous les dehors de la verve ou plutôt de la furie pittoresque, et quelle science, toute nouvelle à cette époque, attestent l'exactitude de la perspective et la justesse des raccourcis. Telle de ces figures, enserrées dans leurs vêtements de fer, est dessinée avec une précision qui exprime la gêne imposée au mouvement par la rigidité de l'armure, aussi bien que l'aspect particulier et la finesse des formes et du détail. Telle autre, dont le relief semble, à la première vue, presque annihilé par l'éclat des tons environnants, se modèle, pour peu qu'on l'examine un instant, dans la proportion de son importance relative et de la couleur qui lui est propre. Partout les témoignages d'un art qui compare attentivement, qui calcule ; partout la volonté manifeste de scruter les raisons d'être de chaque chose et le besoin de ne rien laisser d'indéfini.

Cette ardente curiosité de l'esprit et de la main, cette opiniâtre recherche du vrai qui distinguent l'œuvre et, en général, la manière de Paolo Uccello, on les retrouve, sous des formes moins acerbes, il est vrai, mais non pas moins explicites, dans un autre tableau attribué, un peu légèrement selon nous, à Filippo Lippi. Ici d'ailleurs le caractère du sujet excluait toute arrière-pensée de turbulence pittoresque. La Vierge, assise au centre de la scène et tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, apparaît entre deux groupes de saints répartis conformément à l'ordre traditionnel, mais, plus particulièrement peut-être, suivant les procédés de composition adoptés par Domenico Veneziano dans le tableau qui orne la petite église de Santa-Lucia de Magnoli, à Florence. Ajoutons que, à l'exception de la figure de sainte Lucie, remplacée dans le tableau du musée Napoléon III par la figure de saint Antoine, abbé, les deux œuvres représentent les mêmes personnages, c'est-à-dire saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, évêque, et saint François. Aussi de bons juges ont-ils proposé de substituer au nom de Filippo Lippi celui du peintre vénitien. Nous aurions quelque peine, quant à nous, à accepter cette attribution nouvelle, si bien motivée qu'elle semble par certains caractères du travail. Ne saurait-on en effet, pour en contester la justesse, s'autoriser de l'aisance même avec laquelle plusieurs morceaux sont dessinés et de ce mélange, dans le faire, de fermeté et de souplesse qui accuse le goût et le style florentins, bien plutôt qu'il ne rappelle la grâce un peu pesante et la correction un peu roide du tableau conservé à Santa-Lucia ? Serions-nous mal fondé à prétendre justifier nos scrupules, en signalant, dans le tableau du musée



Napoléon III, le dessin, savamment facile, des jambes de saint Jean-Baptiste, des pieds nus de saint François, et la tournure, noble sans recherche, du saint évêque placé à gauche, au premier plan? Il est fâcheux seulement que cette belle figure ait subi quelques restaurations, et que de grossiers *repeints* soient venus, au bas de la robe comme dans les plis de la chape qui tombent le long du cadre, faire contraste avec le modelé si précis des parties voisines et avec l'exécution châtiée de l'ensemble.

L'*Adoration des Mages*, grand tableau peint par Luca Signorelli, est un témoignage important et parfaitement authentique de ce robuste talent, dont on n'aurait néanmoins qu'une idée incomplète si on le jugeait seulement sur des travaux de cet ordre. De même que les tableaux de Lorenzo di Credi — et le *Noli me tangere* du musée Napoléon III en fournirait une nouvelle preuve — ne reproduisent que très-imparfaitement les qualités qu'on admire à si juste titre dans ses dessins, les tableaux de Luca Signorelli ne valent pas, à beaucoup près, les fresques du maître. N'est-ce pas ce qu'on peut dire aussi des divers ouvrages de Domenico Ghirlandaïo? La même différence n'existe-t-elle pas entre les peintures de chevalet qu'il exécutait d'un pinceau un peu amolli, un peu appesanti par la recherche et par l'effort, et les peintures dont il décorait avec tant de fermeté et de franchise le chœur de Santa-Maria-Novella, à Florence, ou les murailles de la Trinità? Sans doute le tableau de sa main que l'on voit au palais des Champs-Élysées est une œuvre très-agréable, mais cet agrément même se complique de quelque afféterie : il résulte tout au moins d'une imitation trop littérale de la grâce purement humaine. Dans les anges placés derrière la Vierge, on reconnaît les formes et la physionomie de gentils adolescents plutôt qu'on ne pressent la beauté idéale des habitants du ciel : la Vierge, par l'expression de son visage et par la délicatesse un peu banale de ses traits, n'est rien de plus qu'une jolie jeune fille. En un mot, ce qui manque ici aux intentions et au style, c'est cet accent de l'émotion intime et personnelle, c'est cette pointe de bizarrerie, si l'on veut, qui donne une signification, une valeur particulière à une autre *Madone* peinte par Alessandro Botticelli, et surtout au tableau où le même maître a peut-être personnifié le *Printemps :* œuvre charmante, une des plus précieuses de la collection, mais qu'il serait pour le moins superflu d'essayer de décrire, puisqu'une image fidèle en fait revivre, sous les yeux du lecteur, l'étrangeté exquise et la rare élégance.

Les divers tableaux *quattrocentisti* que nous venons de mentionner appartiennent à l'école toscane. Bien que dans le nouveau musée, comme dans toutes les collections du même genre, les œuvres de la peinture

florentine au xve siècle gardent une supériorité évidente sur les travaux contemporains des autres écoles italiennes, il ne s'ensuit pas que ceux-ci n'offrent qu'un intérêt secondaire ou une originalité douteuse. La plupart d'entre eux au contraire méritent d'être soigneusement étudiés, et quelques-uns, par la vigueur des intentions, par la franchise de la manière, ont une importance exceptionnelle ou une singulière nouveauté.

Rien de plus imprévu, par exemple, que les deux tableaux où le peintre ferrarais, Cosimo Turra, nous montre *Saint Antoine lisant* et, suivant le mot consacré en Italie, une *Pietà*, c'est-à-dire la Vierge portant sur ses genoux le corps inanimé de Jésus. Assurément, dans ce dernier ouvrage, le sentiment de la beauté idéale n'est rien moins qu'apparent, ou plutôt ce qui s'y formule sans détours, c'est l'expression d'un goût passionné jusqu'à la fureur pour les plus chétifs détails de la réalité. La Vierge et les six figures de saints et de saintes qui l'entourent ne laissent voir, au premier aspect, que les excès de cet impitoyable esprit d'analyse, que les inquiétudes ou les efforts démesurés de cette main. Le divin cadavre lui-même est étudié et rendu avec une intempérance dans l'imitation que la manière violemment minutieuse d'Albert Dürer et des autres maîtres allemands ne fera guère que renouveler un demi-siècle plus tard. Et pourtant, malgré ces exagérations du style, — disons le mot, — malgré ces laideurs, quel amour de l'art au fond et quelles recherches méritoires! Quel avide et noble besoin du mieux, de la perfection ! Sous ces formes travaillées, tourmentées, fouillées jusqu'au dernier repli et jusqu'à la dernière fibre, on sent au moins les ambitions d'un vigoureux esprit, de même qu'on en peut constater la science sûre et la puissance dans l'énergie avec laquelle les tons s'harmonisent entre eux. L'énergie du coloris, telle est, au reste, la qualité dominante des œuvres appartenant à l'école ferraraise; c'est là, en général, la tradition que se transmettent les chefs successifs de cette école, depuis les maîtres qui l'ont fondée jusqu'à Garofalo, et l'on en trouvera au musée Napoléon III des témoignages concluants, non-seulement dans les tableaux de Cosimo Turra, mais dans les tableaux peints, à des époques un peu plus récentes, par Domenico Panetti et Mazzolino.

L'ancienne école vénitienne, représentée, quant à la période qui suit immédiatement la venue de Jean Bellin, par quelques tableaux intéressants, — une *Vierge* de Carpaccio entre autres, un *Ecce homo* à mi-corps de Bartolommeo Montagna, et un remarquable *Portrait d'homme,* dessiné, il est vrai, avec plus de fermeté que de finesse, — l'école vénitienne a fourni deux spécimens importants de l'art appartenant à une période un peu antérieure. L'un, portant la signature de Bartolommeo

Vivarini et la date de 1459, est l'image en pied de saint Jean de Capistran : image austère, presque farouche dans l'expression et dans les formes, mais dont la rudesse même et l'ascétisme pittoresque semblent bien appropriés au caractère de l'implacable adversaire des Hussites, de l'héroïque libérateur de Belgrade [1]. L'autre, attribué au maître de Mantegna, au peintre padouan Francesco Squarcione, a déjà cette intensité de ton et cette richesse dans le coloris dont Jean Bellin et ses élèves achèveront de divulguer les secrets, en même temps que, par l'agencement des draperies, des détails de l'architecture, des ornements de toute sorte, il fait pressentir le style si ingénieusement érudit, le goût si délicat de Mantegna.

Rien de très-particulier d'ailleurs dans le choix du sujet, ni dans l'invention générale : toute l'originalité de l'œuvre résulte des combinaisons partielles et des caractères de l'exécution. La Vierge et l'enfant Jésus, ayant à leurs côtés deux anges, dont l'un joue de la viole, l'autre du luth, occupent, comme d'ordinaire, le centre de la composition. Mais, au lieu de s'élever isolément, le trône où siége le divin groupe se relie à un monument en marbres de diverses couleurs, dans lequel sont incrustés des médaillons antiques; au lieu de se parer uniquement de leur propre élégance, les lignes de l'architecture s'enjolivent de festons chargés de fruits, dont les couleurs et les formes s'harmonisent avec les tons variés des marbres ou en assouplissent les profils. Ce mélange d'archaïsme, d'expression pieuse et d'imitation exacte de la nature, cette idée de sanctifier l'art antique par le contact des personnages sacrés et d'en égayer la majesté, pour ainsi dire, par l'image des riantes richesses que la terre produit, — toutes ces innovations, qui allaient bientôt se convertir en habitudes sous les pinceaux de Crivelli, de Cima et de tant d'autres peintres de l'Italie du Nord, il est curieux d'en constater au moins les symptômes dans le tableau que possède le musée Napoléon III; comme, toute proportion gardée entre la valeur relative des talents et l'importance des progrès, certains travaux de l'école ombrienne semblent nous annoncer quelque chose des prochains chefs-d'œuvre de Raphaël, et jalonner les abords de la route où marchera le maître sans égal.

1. Si vraisemblable que soit ce portrait, on ne saurait y voir un portrait exécuté, à proprement parler, d'après nature, puisqu'il est postérieur de trois années à la date de la mort du modèle (1456). Jean de Capistran, toutefois, n'ayant quitté l'Italie pour se rendre en Orient que vers 1453, on peut présumer que Vivarini avait, avant cette époque, retracé directement les traits de ce saint personnage, ou que, tout au moins, il avait vu de ses yeux l'homme qu'il devait peindre un peu plus tard. Reproduction d'un travail préalable ou simple expression d'un souvenir, le portrait du musée Napoléon III a donc, dans un cas comme dans l'autre, un caractère sérieux d'authenticité.

Longtemps dédaignée par les historiens de la peinture, ou confondue avec les écoles voisines, l'école d'Ombrie a été remise de nos jours si bien en honneur et en vue, que plusieurs écrivains ne craignent pas de lui attribuer des vertus et une influence qu'ils contestent, que, parfois même, ils refusent à l'art florentin. Il y a en ceci quelque excès de zèle, quelque parti pris systématique de réhabilitation. L'école ombrienne ne nous semble pas « celle, comme on l'a dit, qui a le plus de vitalité dans sa séve. » Il n'est pas plus évident pour nous qu'elle soit « toujours restée indépendante dans son caractère général, invariable dans ses prédilections[1]; » mais, tout en ne lui accordant que le second rang, nous n'avons garde de méconnaître ou d'oublier ses mérites sérieux et ses titres. Reste à savoir si ce qu'on loue surtout en elle est bien justifié par les faits, si les qualités qui lui appartiennent procèdent précisément des intentions, des arrière-pensées qu'on lui prête. Un coup d'œil sur quelques-uns des tableaux exposés nous en apprendra plus à ce sujet qu'une longue dissertation.

En se proposant, à très-bon droit d'ailleurs, d'étudier plus attentivement que par le passé les œuvres de l'ancienne école ombrienne, on a voulu quelquefois, on veut encore y voir la plus pure expression de l'art mystique, le résumé par excellence des inspirations saintes et des austères doctrines. Nous ne prétendons nullement, quant à nous, y découvrir rien de profane; mais n'est-il pas permis de remarquer, çà et là, certaines libertés dans l'invention et dans le style qui ne laissent pas de compromettre un peu la thèse que l'on a entrepris de soutenir? Plusieurs tableaux du musée Napoléon III ne tendraient-ils pas à prouver que, dans l'école ombrienne et à une époque encore assez rapprochée des origines, on s'astreignait moins scrupuleusement qu'ailleurs au respect des formules consacrées et des traditions hiératiques? Un de ceux-ci (n° 344) nous montre la Vierge portant, contrairement à la coutume, un manteau de couleur rouge. Dans un autre, représentant la Madone, l'enfant Jésus et deux anges, le divin Enfant étale ses formes nues avec une complaisance qui dément et que semblaient condamner d'avance les longues draperies où s'enveloppe le *bambino* dans les tableaux des *trecentisti* florentins. Il se contourne pour se donner un surcroît de beauté; il pose, en un mot, non sans grandeur assurément, mais certainement aussi sans naïveté. Il serait facile de multiplier les exemples et d'établir, preuves en main, que le mysticisme des peintres ombriens laisse souvent une place assez large aux préoccupations *naturalistes*. Sans parler

1. Rio, *De l'art chrétien*, t. II, p. 150 et 209.



P·VERG·MARONI·MANTVANO

FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE RAPHAEL

D'après Melozzo da Forli

même de Fra Carnevale, qui se contentait, en traitant des sujets sacrés, de copier les modèles qu'il avait habituellement devant les yeux[1], les maîtres les plus justement célèbres entre ces précurseurs de Raphaël, Piero della Francesca, Gentile da Fabriano, plusieurs autres encore, ne déterminent-ils pas un progrès scientifique bien plutôt qu'ils n'assurent la prédominance de l'élément purement religieux? Objectera-t-on le Pérugin, qu'il est d'usage, je le sais, de venger, non pas des imputations dirigées par Vasari contre les croyances personnelles de l'artiste, mais du préjudice causé à sa renommée par la gloire de son illustre élève? Mais le Pérugin lui-même, malgré l'onction apparente de sa manière, ne demeure, en réalité, qu'un très-habile praticien. Si les ressources du sentiment n'avaient pas été chez lui assez étroitement limitées, se serait-il condamné d'aussi bonne grâce à ces éternelles redites, à ces compositions taillées sur le même patron, qui sortaient régulièrement de son atelier, comme les objets fabriqués à point sortent d'une manufacture?

Non, l'école ombrienne, école de savants et de graves esprits, n'a ni la vitalité, ni la séve, ni la force d'expansion dont on voudrait dépouiller à son profit l'école florentine. Que Raphaël y ait trouvé, sinon des aïeux tout à fait dignes de lui, au moins des devanciers dont il pouvait, en attendant mieux, mettre à profit les exemples; que tel tableau, maintenant devant nos yeux, ait été honoré de ses premiers regards, — cet *Enlèvement d'Europe* peut-être, où la figure principale semble une sorte de révélation des types qui acquerront plus tard sous son pinceau une grâce et une beauté achevées, — nous admettrons tout cela sans difficulté; mais à la condition de ne pas exagérer le prix de pareils secours, à la condition de nous souvenir que c'est en consultant de plus grands maîtres et de plus purs modèles que le peintre du *Sposalizio* a pu devenir, à Florence, le peintre de *la Mise au Tombeau*, de *la Belle Jardinière* et de *la Vierge au Chardonneret*.

A quoi bon, d'ailleurs, nous aventurer dans le champ des hypothèses en ce qui concerne les premières études de Raphaël? Ne sait-on pas, à

1. On sait qu'un tableau de sa main, aujourd'hui au musée Brera, à Milan, représente la Vierge sous les traits de la duchesse d'Urbin, Battista Sforza, et Jésus enfant sous les traits du fils de cette princesse. Il y a loin, sans doute, de ces accommodements et de cette piété facile aux inspirations et aux procédés de l'art florentin. Fra Angelico s'agenouillait pour peindre ses madones, et n'entrevoyait qu'à travers les larmes de la ferveur la sainte image qu'il allait retracer. Fra Carnevale jugeait suffisant de regarder en face la nature vivante, de l'interroger avec bonne humeur et de travestir en hôtes du ciel les gens qui faisaient appel à son talent.

n'en pouvoir douter, qu'une suite de portraits qui décorait la bibliothèque des ducs d'Urbin a été copiée par lui à l'époque de son adolescence? Ces copies, dessinées à la plume, sont conservées dans la galerie de l'Académie des beaux-arts, à Venise, tandis que quatorze des peintures originales ornent aujourd'hui le musée Napoléon III. En voyant celles-ci, personne, à coup sûr, ne s'étonnera que le glorieux apprenti ait voulu y puiser des leçons, et, quelque surcroît d'honneur qu'elles empruntent d'une consécration aussi haute, elles valent assez par elles-mêmes, elles se recommandent par un ensemble de qualités assez rare pour qu'on les admire, même sans ce laissez-passer historique, sans l'intermédiaire de ces souvenirs.

Les portraits dont nous parlons, et qui, mieux qu'aucun des tableaux à côté desquels ils se trouvent, nous semblent résumer les inclinations distinctives et les coutumes de l'école ombrienne, ces portraits ont une analogie trop évidente avec le beau *Portrait de Sixte IV* peint à fresque, à Rome, par Melozzo da Forli [1], pour qu'on hésite à y reconnaître la main de cet éminent artiste. Ici, comme dans la peinture du Vatican, la physionomie de chaque personnage est comprise et rendue avec une profonde sagacité, ou plutôt — car il ne s'agit pas seulement de portraits dans le sens littéral du mot, là où le peintre a dû mettre, en regard de ses contemporains, Victorin de Feltre, Sixte IV et le cardinal Bessarion, les images infiniment moins authentiques de Platon, de saint Augustin et de Virgile — les intentions qu'exprime Melozzo varient aussi bien en raison des types fournis directement par la nature, qu'en raison des caractères historiques de chaque sujet [2]. Quant à l'exécution, elle a cette liberté, et en même temps cette certitude, qui révèlent le pinceau exercé d'un *frescante*. Si facile toutefois que se montre la pratique, elle n'affiche

1. Cette fresque, transportée sur toile, a passé de la bibliothèque du Vatican dans la galerie de peinture de ce palais. Elle représente Sixte IV au moment où il investit Platina, agenouillé devant lui, des fonctions de bibliothécaire de la Vaticane. La scène a pour témoins les quatre neveux du pape, parmi lesquels on remarque le cardinal Julien della Rovere, qui fut depuis Jules II.

2. Il est présumable d'ailleurs que, par une fantaisie archaïque bien conforme aux doctes habitudes de la cour d'Urbin, la tâche avait été imposée à l'artiste de reproduire, sous les noms des hommes illustres de l'antiquité, les traits de quelques lettrés célèbres et de quelques savants de l'époque. Des recherches, dont les résultats sont consignés dans le catalogue du musée Napoléon III, sembleraient fournir des arguments à l'appui de cette supposition. C'est ainsi qu'on a cru reconnaître le portrait d'un secrétaire de Nicolas V, le platonicien Gemisto, dans le prétendu portrait de Platon, ceux de Lorenzo Valla et du jurisconsulte Antonio Campano dans les portraits de Ptolémée et de Solon.

nulle part la dextérité au détriment de l'expression précise ; si transparent que soit le coloris, il ne dégénère pas en une inconsistante enluminure. L'harmonie des tons, au contraire, est aussi solide qu'imprévue, et l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans ces portraits à la fois si sérieusement étudiés et si vivement peints, de l'éclat des moyens employés ou des savantes combinaisons qui, d'avance, en légitimaient la hardiesse.

Bornons ici l'examen que nous avons entrepris, non pas, certes, que la pensée nous vienne d'avoir tout signalé et tout dit. Depuis certains tableaux anonymes du XIV[e] siècle jusqu'à une puissante ébauche où Fra Bartolommeo a groupé les figures de la Vierge, de l'enfant Jésus et de saint Jean-Baptiste, assez d'œuvres diversement remarquables, qui n'ont pas même été mentionnées, feraient justice de cette prétention malencontreuse. Mais, nous le répétons en finissant, notre dessein était bien moins de dresser un inventaire des peintures exposées dans le nouveau musée, que d'y choisir quelques exemplaires exprimant les tendances communes ou les variations successives des anciennes écoles italiennes, quelques spécimens de l'art primitif, propres à servir à l'art moderne d'encouragements et de leçons. Or, en quoi consiste l'autorité de ces leçons, quelle peut en être aujourd'hui l'autorité ou la vertu? Quel profit retirer de l'étude de ces monuments, dont il semble que tant de monuments, bien autrement irréprochables, aient, d'avance ou après coup, déprécié la valeur esthétique? Pour tout dire enfin, que peuvent nous enseigner des œuvres d'où la beauté proprement dite est absente et que déparent, d'ailleurs, d'assez graves incorrections matérielles, — à nous qui avons appris, d'une part, à connaître le beau en face des chefs-d'œuvre de l'antiquité grecque, et, de l'autre, à être difficiles en matière d'habileté depuis les merveilles de la Renaissance? Grande question qui exigerait, pour être résolue, des développements où nous ne saurions entrer ici, mais que nous ne voulons pas laisser se poser sans essayer d'y répondre au moins quelques mots.

Loin de nous, est-il besoin de le dire, l'intention d'établir une comparaison impossible entre les formes incomplètes de l'art au moyen âge et les formes, souverainement belles, de l'art antique. A plus forte raison nous garderons-nous, dans l'ordre moral, de confondre des éléments d'inspiration si radicalement dissemblables. Ce que nous voudrions, au contraire, c'est constater ces dissemblances mêmes pour y chercher le secret de chaque genre de progrès et faire ressortir, en regard de la vérité et de la beauté païennes, cette autre vérité plus intime et plus féconde, cette autre beauté plus pénétrante que la foi chrétienne a décou-



PYTHAGORE?

Fac-simile d'un dessin de Raphaël, d'après Melozzo da Forlì

vertes. Il en va en effet de l'art antique et de l'art aux époques modernes comme des dogmes catholiques par rapport à la philosophie ancienne. Instruit par l'Évangile et par l'Église, un petit enfant en sait plus long et plus vrai que les sages de la Grèce sur les mystères du cœur, sur les destinées de l'âme humaine, sur le fondement de tous nos devoirs. Ainsi des premiers peintres chrétiens et de la doctrine que leurs œuvres recèlent. Cette sainte métaphysique de l'art est en germe dans les travaux antérieurs au XVIe siècle, les préceptes de ce catéchisme ont été inscrits dès l'origine par les pieux pinceaux de Giotto et de ses disciples. C'est aux artistes de notre temps de les pratiquer à leur tour, d'y retremper leur volonté et leurs croyances, d'y puiser un secours nécessaire pour résister aux tentations mauvaises ou aux séductions frivoles : c'est à eux qu'il appartient, à force de persévérance, d'avoir raison de nos incrédulités ou de notre froideur, et de susciter en nous, à l'exemple de ces vieux maîtres, des sentiments hors desquels il n'y a pour l'imagination qu'une occupation sans dignité ou une lassitude sans pensée et sans rêve.

Est-ce à dire que nous prétendions par là immobiliser l'esprit de progrès ou nier l'utilité des grandes choses qui se sont accomplies, des grands enseignements qui ont été donnés avant et après la première renaissance italienne ? Une pareille arrière-pensée serait peu dangereuse d'ailleurs, en raison de sa sottise même. Mais ne saurait-on, sans ingratitude envers personne, distinguer entre les bienfaits? Doit-on, sous prétexte d'impartialité, s'éprendre avec les mêmes empressements de ce qui caresse seulement les surfaces de notre intelligence et de ce qui correspond aux plus profonds instincts, aux plus impérieux besoins de notre cœur ? Quant à nous, en matière d'art comme ailleurs, nous avons peu de goût pour les religions mixtes, peu de confiance dans les opinions moyennes. Qu'on admire toute œuvre justement admirable, qu'on estime à son prix le talent quel qu'il soit, sous quelque forme qu'il se produise, rien de mieux ; mais à la condition de réserver sa foi, de garder invariablement ses préférences ; à la condition — surtout quand on est peintre, et peintre de sujets religieux — d'opter entre les modèles où la chair seule est mise en cause et ceux qui glorifient l'esprit. L'étude de l'art grec lui-même, cette étude si nécessaire au point de vue du beau, si profitable à qui s'y livre avec discernement, peut devenir un non-sens ou un danger lorsqu'elle envahit le domaine des idées chrétiennes ; tandis qu'en tout ce qui intéresse celles-ci, on interrogera, sans péril comme sans méprise, les travaux qu'elles ont directement inspirés. « Il faut, disait ingénieusement Orsel, il faut baptiser l'art grec. » Je le veux bien : toutefois, n'est-il pas plus sûr encore de demander conseil à ceux qui

sont nés croyants, et de préférer à cette conversion posthume les bonnes œuvres de la vie même et les doctrines en action ?

Quels meilleurs enseignements sur tout ceci que les monuments de caractères si différents récemment mis sous nos yeux ? Quoi de plus propre à indiquer, dans la mesure qui convient, l'emploi de ressources contraires, à déterminer chaque limite, à définir les lois de chaque tache ? Aussi faut-il espérer que de telles leçons iront partout à leur adresse et qu'il en résultera pour notre pays des avantages sérieux. De même que les séries antiques du musée Napoléon III peuvent et doivent avoir une influence considérable sur nos arts industriels, non pas en éveillant un stérile esprit d'imitation, mais en remettant de sûrs principes en lumière, en les expliquant par des exemples, en précisant les conditions originelles, l'objet et la fonction du goût, de même les peintures italiennes primitives peuvent instruire l'école française, en renouveler les inspirations et en épurer les doctrines, sans en dénaturer pour cela ni les inclinations, ni le génie.

Certes, nous ne demandons pas que, par un calcul systématique, par un effort pédantesque de la volonté, on simule les allures timides, les naïvetés ou les gaucheries de l'inexpérience. Nous ne demandons pas que pour contenter un vain caprice archaïque, les descendants de Poussin et de Lesueur répudient leur glorieux héritage, qu'ils se remettent à balbutier une langue qu'ont admirablement parlée leurs pères et dont ils connaissent eux-mêmes de reste les règles et la syntaxe. Autant vaudrait prescrire l'ingénuité à qui a vu longtemps et de près les choses d'ici-bas, ou commander aux rides du visage de grimacer la grâce enfantine. Mais nous souhaitons de tout notre cœur que, sans contrefaire ridiculement l'inhabileté, sans parodier des erreurs qui n'auraient plus la bonne foi pour excuse, l'école française emprunte de ces témoignages sincères un surcroît de zèle et de passion pour les hautes vérités, pour les efforts qui, après avoir ennobli les débuts de la vie, lui conservent la dignité sur son déclin. C'est en y attachant ce sens que nous répéterons le mot de Joubert : « Il faut tendre sans cesse à ramener l'art à son âge viril, et, mieux encore, à son adolescence. »

HENRI DELABORDE.

GREUZE[1]

V

Il y avait dix ans que Greuze était agréé. Malgré toutes les sollicitations, il n'avait point encore envoyé à l'Académie le chef-d'œuvre présenté d'ordinaire par les agréés dans les six mois de leur réception, et décidant leur nomination d'académiciens. Le succès croissant de Greuze, l'estime que l'Académie faisait de son talent, la crainte qu'elle avait de paraître méconnaître ou jalouser un peintre qui ne lui ménageait pas les mépris, tout cela décidait les académiciens à exiger de Greuze qu'il déférât dans le délai le plus court aux obligations du règlement, et qu'il prît dans l'Académie la place que le public lui donnait. En 1767, Greuze ne s'étant point encore occupé de les satisfaire, ils lui interdisaient l'exposition du Salon[2]. Mais la rigueur de la mesure était atténuée et expliquée par une lettre de Cochin, singulièrement flatteuse, et qui témoignait officiellement à l'agréé tout le désir que l'Académie avait de le posséder. La réponse de Greuze à cette lettre était, au dire de Diderot, un modèle de vanité et d'impertinence : « un chef-d'œuvre seul pouvait la faire pardonner. » Enfin, le 29 juillet 1769, Greuze consentait à apporter à l'Académie un morceau de réception. Il avait choisi pour sujet « Septime Sévère reprochant à son fils Caracalla d'avoir attenté à sa vie dans les défilés d'Écosse, et lui disant : Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner. »

L'Académie assemblée, le tableau exposé sur un chevalet subissait l'examen des académiciens, tandis que Greuze attendait dans une pièce d'attente, sans grande inquiétude. Au bout d'une heure, la porte de la salle d'exposition s'ouvre à deux battants. Greuze entre. « Monsieur, lui dit le directeur, l'Académie vous reçoit. Approchez et prêtez serment. » Les cérémonies de la réception terminées : « Monsieur, reprenait le direc-

1. Voir *la Gazette* du 1er novembre.

2. *Mémoires pour servir à l'histoire de la république des lettres*, vol. III.

teur, l'Académie vous a reçu, mais c'est comme peintre de genre; elle a eu égard à vos anciennes productions qui sont excellentes, elle a fermé les yeux sur celle-ci, qui n'est digne ni d'elle ni de vous. » Greuze sentait le coup, la phrase lui entrait au cœur. Place de professeur, fonctions honorifiques, l'Académie enlevait d'un mot à ses ambitions tout ce qui était le privilége du peintre d'histoire. Étourdi, perdant la tête, Greuze, qui avait tout à la fois d'un enfant la timidité et l'orgueil, voulait répondre, se défendre, soutenir l'excellence de son tableau. L'Académie l'écoutait en souriant, et l'on vit le moment où Lagrenée, tirant un crayon de sa poche, allait marquer sur la toile les incorrections des figures[1].

L'Académie n'avait fait qu'apprécier justement le tableau d'histoire de Greuze. Diderot lui-même, qui a pour le peintre de sa Morale une si partiale indulgence et tant d'entrailles, Diderot est obligé d'abandonner la défense de son tableau académique; il a beau chercher, il ne peut trouver de passable dans toute la toile que la tête de Papinien et la tête du sénateur. Du jugement de l'Académie, Greuze appelait au jugement de ce public qui l'avait tant gâté et gonflé. Le public restait froid, et une petite brochure se chargeait de traduire et d'expliquer ce refroidissement et ce désappointement, en proclamant Greuze « vrai dans le simple, sublime dans le naïf, mais incapable dans le genre héroïque. » Pourquoi, disait le critique à Greuze, au lieu de prendre le sujet indiqué par Diderot, la mort de Brutus, avoir été déterrer un événement ignoré, un fait énigmatique et compliqué que l'art ne peut rendre? Et après une analyse des défauts de composition, de dessin et de couleur, déparant ce tableau, il demandait si Téniers était moins Téniers pour n'avoir pas peint la cour d'Auguste, et si Préville n'était pas un des premiers acteurs de la Comédie-Française pour ne pas jouer le rôle de Mithridate? *In pelle propria quiesce*, c'était le dernier trait de cette critique résumant en un mot le conseil et le vœu de l'opinion[2].

Cet insuccès, cet avortement de Greuze, cette défaillance dans la grandeur, la noblesse, le pathétique sévère de l'histoire, n'avaient-ils d'autre raison que le tempérament du peintre, le défaut d'élévation d'un génie facile, mais étroit, le vice de coquetterie d'un dessinateur sans puissance? Son défenseur et son confesseur, Diderot, veut que les hauteurs de l'art, les grandes œuvres aient échappé à Greuze, non parce qu'il manquait de quoi y atteindre, mais parce qu'il eut toujours dans sa vie un tourment,

1. *Supplément aux Œuvres de Diderot;* Belin, 1818. *Lettres sur le Salon de 1769.*
2. *Lettres sur l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture au Salon du Louvre;* 1769.

une fatalité, une misère journalière et domestique appesantie sur lui et tenant courbées les facultés de l'artiste sous les ennuis de l'homme et les peines du mari. Le ménage, selon lui, lia Greuze et l'abaissa. La femme qu'il avait assise à son foyer, la jolie Gabrielle Babuty, flétrit quelque chose de l'âme de l'artiste en lui donnant la passion de l'argent. A force d'exigences, de débats, de scènes, de violences, de tortures sottes et de méchancetés bêtes, elle enleva à l'imagination de Greuze la paix, le ressort, le courage de l'effort, la liberté et le silence d'esprit qui bercent la création des choses belles et fortes. Diderot la montre lassant le peintre avec ses taquineries, le diminuant avec ses petitesses, usant ses forces morales, dérangeant ses journées et son labeur, tracassant nuit et jour ses pensées, ses compositions, ses esquisses, mettant un enfer autour de son chevalet, le caprice de ses inconstances autour de son travail. C'est son ouvrage et sa faute que le tableau académique de son mari; elle a fait traîner et languir l'œuvre commencée depuis huit mois, elle a inspiré et commandé les malheureux changements qui ont gâté l'esquisse, une esquisse sublime. Que Diderot exagère, qu'il cède à l'illusion en croyant qu'une femme est capable de faire le jour ou l'ombre dans l'inspiration d'un peintre, d'être le bon ou le mauvais génie de sa palette, sa déposition n'en est pas moins précieuse. Si elle n'apporte rien à la critique, elle donne à la biographie le secret des chagrins de Greuze, elle éclaire la plaie de sa vie.

Revenons au mariage du peintre, à cette femme, d'abord adorée par lui, son enchantement, ses amours. La voici vivante, parlante, souriante dans le croquis de Diderot, comme dans un médaillon battu d'un coup de soleil: « Je l'ai bien aimée, quand j'étais jeune, et qu'elle s'appelait mademoiselle Babuty. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins, poupine, blanche et droite comme le lis, vermeille comme la rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais, et je lui disais :
« Mademoiselle, les Contes de La Fontaine, un Pétrone, s'il vous plaît. —
« Monsieur, les voilà. Ne vous faut-il pas d'autres livres?—Pardonnez-moi,
« mademoiselle; mais... — Dites toujours. — *La Religieuse en chemise*...
« — Fi donc! monsieur; est-ce qu'on a, est-ce qu'on lit ces vilenies-là?
« —Ah! ah! ce sont des vilenies, mademoiselle? Moi, je n'en savais rien... »
Et puis un autre jour, quand je repassais, elle souriait, et moi aussi[1]. »

Greuze passait devant cette boutique quelques jours après son retour de Rome. Comme Diderot, il entrait; comme Diderot, il revenait; puis un beau jour, à force de revenir, il se mariait, ou plutôt il se trouvait marié

1. *Œuvres de Diderot;* Salon de 1765.

sans avoir fait grand'chose pour cela. Il prenait bien vite son parti d'être heureux. Sa femme était charmante. Elle avait la jolie tête que ses pinceaux ne pourront oublier, et que son talent aimera toujours : une mine d'enfant, un front rond et tout uni, des sourcils écartés de l'œil qui prêtaient à la physionomie une expression de naïveté, de longs cils qui donnaient au regard baissé de l'ombre et de la caresse, un petit nez de jeune fille fin, droit, éveillé, une bouche humide, découpée, coquette, l'ovale juvénil et encore plein, la chair douillette et délicate, une rondeur aimable, un petit air de sentiment relevant et ranimant ce que le visage avait d'un peu moutonnier, — c'était de cela qu'était faite la beauté de madame Greuze, la beauté dont vous retrouverez les traits, le charme typique, une sorte de figuration officielle dans la petite estampe de Massard. Mais la femme même, un autre portrait vous la représentera mieux ; la ressemblance sera plus intime, l'individualité plus apparente et plus signifiée dans le tableau où madame Greuze est peinte dans son intérieur. Ici, la Volupté se dégage et paraît sous la Jeunesse. C'est madame Greuze surprise dans son sommeil, et trahie par le sourire d'un rêve. Assise et glissée comme sur une bergère, elle a la tête renversée de côté contre l'oreiller jeté sur le dossier du siége. Un *battant l'œil* ouvert et flottant met autour de ses cheveux roulés la blancheur et la légèreté de son chiffonnage. L'espèce de gilet déboutonné qui enferme sa poitrine et soutient sa gorge s'écarte sur un fichu de cou. De ses deux bras abandonnés, l'un pose sur un livre ouvert que porte une table, l'autre descend le long du corps jusque sur le genou, où veille, couché, un carlin aux oreilles rognées, au mufle froncé, aux yeux en colère. A ses pieds, auprès de ses mules aux hauts talons, elle a laissé tomber son tambour à broder et glisser sa bobine. Elle dort de tout le corps ; le sommeil la possède et délie ses membres sous le déshabillé tout ruché et tout festonné, dont les lignes et les plis paraissent prendre la mollesse et l'abandon de la dormeuse. Les étoffes sont comme affaissées, la toilette est entr'ouverte, la pose est morte, les paupières sont closes, la bouche est chatouillée, l'haleine palpite... Et ne semble-t-il pas qu'un songe de plaisir baise cette femme sur les yeux ?

Greuze peindra encore sa femme d'une façon un peu moins voilée dans *la Mère bien-aimée* sortant la tête de cette couronne de têtes d'enfants qui l'étouffent de baisers avec un air et un rire qui mettent sous la plume de Diderot un rappel à la pudeur adressé au peintre et au mari.

Il faut dire, pour l'excuse de Greuze, qu'en peignant ainsi sa femme il ne faisait que la peindre en pied. Madame Greuze était, au moral aussi bien qu'au physique, la *Voluptueuse* qu'il représentait dans ses tableaux.

Sept ans n'étaient pas écoulés depuis leur union, qu'elle avait fait éprouver à Greuze tout ce que l'infidélité conjugale a de plus amer, poussant l'adultère jusqu'à cette effronterie, le cynisme jusqu'à cette insolence dont rien ne peut donner l'idée, si ce n'est le Mémoire navrant du malheureux mari, publié par les *Archives de l'art français* en 1853.

VI

L'humiliation de cette réception académique exaspérait Greuze, et le rendait furieux d'orgueil. Les livres, les brochures, les Salons de Diderot peignent tout l'excès de cette vanité du peintre, nerveuse, irritable, gonflée et débordante, que Greuze affichait, étalait avec des brutalités et des grossièretés d'ouvrier [1]. A la moindre critique faite à ses œuvres, l'artiste entrait dans les colères les plus naïves, parfois les plus plaisantes. Madame Geoffrin s'étant permis de critiquer la « fricassée d'enfants » de *la Mère bien-aimée*, il s'écriait : « De quoi s'avise-t-elle de parler d'un ouvrage de l'art? Qu'elle tremble que je l'immortalise! Je la peindrai en maîtresse d'école, le fouet à la main, et elle fera peur à tous les enfants présents et à naître [2]. » Les salons avaient beau rire, Greuze continuait à faire précéder l'exhibition de ses tableaux d'un exorde à peu près conçu en ces termes : « Oh! monsieur, vous allez voir un morceau qui m'étonne moi-même qui l'ai fait... Je ne comprends pas comment l'homme peut, avec quelques minéraux broyés, animer ainsi une toile, et en vérité, dans les temps du paganisme, j'aurais craint le sort de Prométhée [3]... » Cette admiration de lui-même, cette adoration de son génie, de ses œuvres, résistait à tout chez Greuze. Le ridicule n'y touchait pas, l'ironie glissait dessus. Au Salon de 1765 : « Cela est beau, lui disait M. de Marigny, arrêté devant *la Pleureuse*. — Monsieur, je le sais : on me loue de reste, mais je manque d'ouvrage. — C'est que vous avez une nuée d'ennemis, lui répondait Vernet, son confrère de la loge des Neuf-Sœurs, et, parmi ces

1. Il y avait de la brutalité de *sabotier*, dit Mariette, dans l'homme. Le Dauphin lui demandant, après qu'il eut terminé son portrait, de faire le portrait de la Dauphine, Greuze répliqua, devant la Dauphine présente, qu'il le priait de l'en dispenser, parce qu'il ne savait pas peindre de pareilles têtes, faisant allusion au rouge dont elle était couverte.

2. Diderot, *Salon de 1761*.

3. *Correspondance secrète*, par Métra, vol. V.

ennemis, un quidam qui a l'air de vous aimer à la folie et qui vous perdra. — Et qui est ce quidam? — Vous[1]. »

Vernet exagérait : Greuze ne se nuisait point tant à lui-même. Son orgueil avait une sorte d'ingénuité impudique et de candeur effrontée qui désarmait. D'ailleurs le peintre rachetait l'homme. Toutes sortes d'indulgences étaient acquises à ce tempérament bouillant, à cet artiste brûlant d'inspiration, absorbé dans son art, enfoncé de toute son âme et de toute sa tête dans son œuvre, animé et tout plein de ce qu'il peignait, vivant pour ainsi dire de ses tableaux, à ce point que le soir, dans le monde, la tristesse ou la gaieté de sa composition du matin était encore comme un reflet sur son front et dans son esprit.

Sous le dédain des académiciens, cet orgueil, habitué à la caresse, se révoltait. Dans le premier moment d'exaltation, Greuze déclarait à l'Académie qu'il ne voulait point en être; à quoi Pierre lui répondait « que Sa Majesté le lui ordonnerait. » Greuze n'insistait pas, mais il s'excluait volontairement des expositions de l'Académie. Dans sa bouderie, il quittait Paris, allait se fixer en Anjou dans une famille, et là peignait des toiles longtemps admirées dans la galerie de Livois, et ce portrait de madame de Porcin qui est aujourd'hui au musée d'Angers. De retour à Paris, son ressentiment ne s'apaisait point. Il affectait de lutter seul contre l'Académie, disant que l'on ne voyait que « des enluminures » au Salon, et qu'il fallait venir dans son atelier pour trouver des « tableaux[2]. » La faveur publique, entourant Greuze, l'encourageait dans cette guerre à l'Académie, dans ce mépris de ses expositions. Il exposait chez lui, et la foule accourait devant ses tableaux. *L'Éloge de l'impertinence*, *Adèle et Théodore*, ne manquent point de faire entrer la visite de l'atelier de Greuze dans la liste des occupations remplissant la journée d'une femme élégante. Le plus grand monde, les gens les plus haut nommés, la meilleure compagnie, la cour, la noblesse, les princes du sang, les rois de passage à Paris[3], venaient admirer bien haut chez le peintre le portrait de Franklin, *la Dame de Charité*, *la Malédiction paternelle*, *le Fils puni*, *la Cruche cassée*, *Danaé*. Tout Paris y passait[4]. A la suite des grands seigneurs et des grandes dames, venait la bourgeoisie du temps, mêlée alors

1. Diderot, *Salon de 1765*.

2. *L'Espion anglais*, vol. X.

3. Au mois d'août 1777, le comte de Falkenstein envoyait à Greuze le diplôme de baron et quatre mille ducats, en lui demandant un tableau.

4. Quand la curiosité se lasse un peu, que Paris désapprend le chemin de son atelier, Greuze cherche à l'aiguillonner avec des épîtres dédicatoires aux journaux, qui donnent, comme pour *la Veuve et son Curé*, la description de son tableau.

à toutes ces choses de l'art; et madame Roland nous a laissé dans ses lettres ce curieux récit d'une visite au peintre :

« Du 19 septembre 1777.

« Je me suis rappelé avec attendrissement, jeudi dernier, le plaisir que nous goûtâmes ensemble, Sophie, en allant chez M. Greuze il y a deux ans : j'y fus pour la même cause qui nous y avait conduites alors. Le sujet de son tableau est la Malédiction paternelle ; je n'entreprendrai pas de t'en donner le détail : ce serait trop long. Je me contenterai de remarquer que, malgré le nombre et la variété des passions exprimées par l'artiste avec force et vérité, l'ensemble de l'ouvrage ne produit pas l'impression touchante que nous ressentîmes toutes deux en considérant l'autre. La nature du sujet me semble donner la raison de cette différence. On peut reprocher à M. Greuze ce coloris un peu trop gris que je l'accuserais de mettre à tous ses tableaux, si je n'avais vu ce même jour un morceau d'un autre genre qu'il me montra avec une honnêteté toute particulière. C'est une petite fille naïve, fraîche, charmante, qui vient de casser sa cruche : elle la tient à son bras près de la fontaine où l'accident vient d'avoir lieu; ses yeux ne sont pas trop ouverts, sa bouche est encore à demi béante ; elle cherche à se rendre compte du malheur, et ne sait si elle est coupable. On ne peut rien voir de plus piquant et de plus joli : tout ce qu'on serait en droit de reprocher à M. Greuze, c'est de ne pas avoir fait sa petite assez fâchée pour qu'à l'avenir elle n'ait plus la tentation de retourner à la fontaine. Je le lui ai dit : la plaisanterie nous a amusés.

« Il n'a point critiqué Rubens cette année : j'ai été plus satisfaite de sa personne. Il m'a raconté avec complaisance ce que l'empereur lui avait dit d'obligeant : « Avez-vous été en Italie, monsieur ? — Oui, monsieur « le comte; j'y ai demeuré deux ans. — Vous n'y avez point trouvé ce « genre, il vous appartient ; vous êtes le poëte de vos tableaux. » Ce mot est d'une grande finesse : il a deux ententes ; j'ai eu la méchanceté d'appuyer sur l'une, en reprenant avec un ton de compliment : « Il est vrai que si « quelque chose peut ajouter à l'expression de vos tableaux, c'est la des- « cription que vous en faites. » L'amour-propre d'auteur m'a bien servi : M. Greuze m'a paru flatté. Je demeurai chez lui trois quarts d'heure; j'étais tout uniment avec Mignonne; il y avait médiocrement de monde : il était presque tout à moi[1]. »

1. Lettres de mademoiselle Phlipon aux demoiselles Canet.

VII

Quand les siècles deviennent vieux, ils se font sensibles : leur corruption s'attendrit. Heure étrange dans le XVIIIe siècle! on croirait voir le cœur d'un libertin tomber en enfance. Humanité, bienfaisance, ces mots lui apparaissent tout à coup comme une révélation. Les malheureux intéressent, la misère touche, Monthyon fonde ses prix, la philanthropie naît. La charité devient le roman des imaginations. La famille semble renaître. Le mariage est retrouvé. A l'idée légère du plaisir succède l'idée grave du bonheur. Les félicités bourgeoises ont une apothéose. Le ménage est glorifié. On replace au foyer les dieux du devoir. La mode est d'être mère, la gloire d'être nourrice : le sein, sous la lèvre d'un marmot, devient fier d'orgueil. De tous côtés, la sécheresse du temps cherche la rosée, les esprits demandent une fraîcheur, les larmes veulent couler. Une douce et chaude émotion flotte dans l'air de ces années palpitantes et troublées où se lèvent l'aube et l'orage d'une révolution. Rousseau passionne, et Florian enchante. Il y a de l'idylle dans la brise, et de l'utopie dans le vent. Toute la société caresse l'image d'une vertu qu'elle pare comme une poupée. Les ducs, dans leurs villages, couronnent des vierges que les filles de Paris viennent applaudir. Des roses d'innocence fleurissent à Salency. La morale se met au petit-lait. Les financiers dessinent des *Moulin-joli*. Trianon élève auprès de Versailles ce petit paradis d'opéra-comique, un village bâti pour être le fond du théâtre de Sedaine. L'illusion est universelle, l'ivresse est nationale ; l'histoire même paraît sourire à ce rêve enfantin en mettant au haut de ce temps un ménage royal qui rappelle les types d'une comédie de Goldoni : le Roi est d'une bonhomie rustique ; c'est le Seigneur bienfaisant que les contes du temps font arriver à pied chez les fermiers. On le voit retroussant ses manches pour sortir d'embarras un charretier embourbé. Et la Reine n'a-t-elle pas derrière elle « les Traits d'humanité » de la Dauphine ?

Greuze est en peinture le représentant de ce sentiment. Il est le peintre de cette illusion. Son inspiration est le suprême élancement de ce monde vers les tendresses rajeunissantes, vers les pensées, les tableaux, les spectacles qui rapportent les lueurs du matin à l'âme d'une société sur son déclin. Il parle à la sensibilité de son temps, il s'attaque à ses sensibleries. Il représente et personnifie sa charité dans *la Dame de charité*. Il caresse et satisfait ses instincts, il donne un corps à ses rêves

en retraçant à toutes les pages de son œuvre les fêtes et le couronnement de la vertu, en donnant, avec ses toiles, des canevas aux historiettes morales de l'abbé Aubert. *La Paix du ménage, le Gâteau des Rois, la Maman, la Grand'maman, le Paralytique servi par ses enfants, la Mère bien-aimée*, tels sont les sujets de ses tableaux, leur thème, leurs titres. Son poëme roule dans le cercle de la famille; il y naît, il s'y développe, il s'y réchauffe, il s'y parfume. Son œuvre se déroule dans le décor villageois de la félicité laborieuse; ses drames mêmes, *le Testament déchiré, la Belle-Mère, la Malédiction paternelle, le Fils puni*, sont tirés de la vie domestique. Le doux attendrissement qui vient de l'enfance est répandu dans toutes ces toiles, *les Sevreuses, la Bonne éducation, la Privation sensible, le Retour de nourrice :* le cœur de son œuvre est un berceau.

Quelle sensation laisse pourtant aux yeux et à l'âme cet œuvre, cette peinture, les tableaux de Greuze, les estampes gravées d'après lui? Quelle impression demeure après la vue d'une de ses toiles, après l'étude d'une de ses compositions? Est-ce l'impression simple, une et saine qui reste d'un Chardin? Se sent-on pénétré devant ses scènes de foyer par le calme, la sérénité bourgeoise, tout ce qu'il y a d'harmonie sévère et de naturelle honnêteté dans *le Benedicite* ou *la Toilette du matin?* Greuze apporte-t-il à l'esprit une image nette de la famille, une franche représentation du ménage et de ses joies? Fait-il toucher, comme Chardin, l'ordre de la maison, les bonheurs de la médiocrité? Montre-t-il dans la vérité de son attitude, dans la réalité de sa mise austère, « évangélique, » selon le mot d'une femme du temps, la Mère qui élève le Tiers-État? Quitte-t-on enfin une peinture de Greuze l'esprit rempli et content, élevé par une sincère et droite idée morale, par ce que laisserait d'émotion douce et de lumière pure à la pensée le rêve aimable du Bonheur et du Devoir? Greuze ne produit rien de pareil. Son œuvre n'a point cette harmonie qui pénètre, cette simplicité qui touche, cette pureté qui élève. L'impression qu'il donne est complexe, trouble, mélangée. C'est que cette peinture de Greuze a plus qu'un défaut, elle a un vice : elle recèle une secrète corruption, elle est essentiellement sensuelle, sensuelle par le fond et par la forme, par la composition, le dessin, la touche même. La vertu qui revient sans cesse sous ses pinceaux semble toujours sortir des *Contes* de Marmontel. Les tableaux de famille, dès qu'il y touche, perdent leur austérité, leur gravité, leur recueillement. Sa main a je ne sais quoi de coquet et de léger qui ôte à la maternité son caractère de sainteté, ses signes de dignité. Qu'il penche sur la barcelonnette d'un enfant endormi les deux figures du bonheur conjugal, il ne saura donner aux parents que le sourire du plaisir, à la femme que le geste et la caresse de la *fille du*

monde. Partout le tempérament du temps, le tempérament de l'homme traverse les idées du peintre, mettant à toute cette morale en action une pointe de libertinage, ne laissant par moments entrevoir dans le moraliste qu'un Baudoin officiellement vertueux. Involontairement, devant ses tableaux, le souvenir revient de ces *Pantins du boulevard* qui portent en épigraphe, en face d'une image ordurière :

Ce tableau fait pour Greuze annonce ses autels.

. . . .

A travers ses toiles les plus pures, il semble qu'on aperçoive ses cheveux blancs, ces cheveux blancs qu'admirait et vénérait madame Lebrun, promenés, traînés, souillés dans les *taudions* de Nicolet, des Associés, des Beaujolais, des Délassements-Comiques. Ses femmes laissent deviner ses modèles, et reconnaître des demoiselles Gosset...

Arrangements des groupes, accessoires, poses, attitudes, costumes, tout chez Greuze concourt à cette irritation sensuelle. Les poses sont faciles, abandonnées; les gorges s'avancent, provoquantes et serrées, des corps ramassés. La robe et tout l'habillement ajoute encore à cette voluptueuse mollesse des lignes la voluptueuse mollesse des tissus ondoyants, des couleurs caressantes. Entre la femme représentée par Greuze et le Désir, il n'y a plus la barrière, le fourreau rigide, le fichu sobre, la toilette droite, solide, presque monastique, des bourgeoises de Chardin; tout flotte, tout vole, tout est nuage, caprice et liberté autour de ses membres; le linge joue avec ce qu'il ensevelissait de ses grâces, et ce linge, jeté par Greuze sur la peau de la femme, la chatouillant à la saignée des bras, à la naissance des seins, n'est plus le rude linge de ménage, frais sorti, un peu bis, du cuveau et de la lessive de ferme : il est le linge du déshabillé galant, souple au tuyautage et au chiffonnage, le linge des bonnets envolés, le linge des barbes qui battent contre le bout de l'oreille rougie, le linge des fichus de gaze au travers desquels passe le rose de la chair et qu'agite le cœur de la femme, demi-voiles qu'un souffle dérange avec un rien! Ce ne sont que corsets et brassières aux lacets lâches, aux nœuds floches, toilettes déliées, sans résistance, ne tenant à rien, et que la première attaque, semble-t-il, va faire couler à terre. Car c'est là le raffinement de Greuze : il change en provocation la simplicité et le négligé de la jeune fille. Il donne une coquetterie friponne, des plis irritants au voile habitué à toucher la vierge et tout empreint encore de sa chasteté. Et la couleur consacrée à la jeunesse, à la candeur de la femme, la modestie rayonnante de son costume, le blanc devient, dans

les scènes du peintre, un aiguillon, une délicate excitation de débauche, un appât, un réveillon qui rapporte sans cesse au regard un coin du *Lever des ouvrières en modes*.

De ce blanc, des transparences du linon, de cette batiste en désordre, quelle femme, quelle figure fait sortir le peintre de *la Cruche cassée*, de *l'Oiseau mort*, du *Miroir brisé?* Une beauté qui a toujours l'œil désarmé, la bouche éclairée d'une lumière humide, le regard coulant, perdu, vif pourtant et aux aguets sous les paupières baissées. C'est l'innocence de Paris et du XVIII[e] siècle, une innocence facile et tout près de sa chute; ce sont les quinze ans de Manon, la petite blanchisseuse si commodément naïve dans la chambrette de Desforges. Greuze ne prête point à la jeune fille dont il répète si souvent les traits d'autre pureté que le sourire, la jeunesse, la faiblesse et les larmes. La pudeur virginale telle qu'il l'exprime ramène la pensée à ce livre qu'il nous rappelait déjà tout à l'heure; l'ingénuité qu'il personnifie est l'ingénuité même de Cécile Volanges, l'ingénuité sans forces et sans remords, cédant à la surprise, aux sens, au plaisir, avec le charme et l'adresse d'une hypocrisie angélique et d'une fausseté naturelle. Et ce type de l'ingénue de Greuze, qui fit son succès et sa gloire, étudiez-le à fond : il vous semblera que le peintre l'a apporté à un siècle vieux, aux appétits usés du XVIII[e] siècle, ainsi qu'on amène à un vieillard l'enfance d'une femme pour le réveiller.

VIII

Greuze avait gagné beaucoup d'argent. Ses tableaux se vendaient fort cher. L'association qu'il avait faite avec Massard, Gaillard, Levasseur, Flipart, pour l'exploitation et la gravure de ses tableaux, lui avait rapporté une fortune. Pendant quelques années, Paris, la province, l'étranger, n'avaient voulu et n'avaient acheté que des sujets de Greuze. Les Baudouin, les Lawrence, toutes les estampes friponnes remontaient au grenier, chassées par cette morale en images de Greuze qu'on retrouve encore aujourd'hui aux murs des vieilles maisons provinciales. A cet engouement se joignait, pour les bénéfices de la société, le caprice des amateurs habilement caressé, excité, irrité par des recherches et des *remarques* dont n'avait pas encore usé le commerce de l'estampe française. Il y eut l'allèchement de toutes sortes d'états et de différences, une

véritable échelle de tirages faite pour piquer le goût ou la vanité de la curiosité. Rien ne fut oublié : épreuves avant la lettre, avant les armes, avant la dédicace, avant l'adresse, avant le titre de peintre du Roi, avant le point. Ce furent comme les toilettes de l'estampe, depuis le déshabillé jusqu'au grand habit; on la vendit sous tous les costumes, on la para de toutes ses coquetteries, et le succès de l'opération fut si grand que, pour échapper à la contrefaçon des états et pour authentifier les planches, Greuze et ses graveurs les signèrent au dos[1].

La Révolution prenait tout à Greuze. Sa fortune s'envolait en assignats, son nom se perdait, son œuvre passait et s'effaçait. Glissant dans la gêne, il disparaissait dans l'oubli. Il vieillissait en se survivant, traînant le lourd fardeau d'une réputation morte. Son temps était déjà le passé, son public avait vécu. Rien autour de lui n'était plus de son âge. A chaque toile de David, un peu plus de silence et de mépris tombait sur la ci-devant peinture. Greuze passait ses dernières années à écouter le bruit se taire sur sa mémoire : il croyait assister à l'ingratitude de la postérité. Triste fin, qui ressemble à une expiation du succès! Dure épreuve par laquelle passèrent tant d'enfants gâtés du XVIIIe siècle, jetés par-dessus la Révolution, dépaysés, égarés, exilés dans le temps, n'ayant plus de patrie ni de soleil pour leur gloire, pareils à des échappés de naufrage qui demeureraient seuls d'un monde englouti!

Cette vieillesse misérable, oubliée, frappée au cœur, on l'entend gémir dans cette supplique douloureuse au ministre de l'intérieur :

« Le tableau que je fais pour le gouvernement est à moitié fini. La situation dans laquelle je me trouve me force de vous prier de donner des ordres pour que je touche encore un à-compte pour que je puisse le terminer. J'ai eu l'honneur de vous faire part de tous mes malheurs : j'ai tout perdu, or le talent et le courage. J'ai soixante-quinze ans, pas un seul ouvrage de commande; de ma vie je n'ai eu un moment aussi pénible à passer. Vous avés le cœur bon, je me flatte que vous aurés égard à mes peines le plus tôt possible, car il y a urgence. Salut et respect.

« GREUZE.

« Ce 28 pluviôse, an IX.

« Greuze, rue des Orties, gallerie du Louvre, n° 11. »[2]

1. Lettres d'un voyageur à Paris à son ami sir Charles Lovers, demeurant à Londres.

2. Lettre autographe de Greuze, publiée par l'*Iconographie* (collection Chambry). Delort, dans *Mes Voyages aux environs de Paris,* nous apprend que cette copie de

Quelque chose cependant sourit encore dans la vieillesse de Greuze : une femme fut laissée à ses côtés qui mérita le nom d'Antigone. Le dévouement d'une fille demeura et flotta jusqu'à sa mort autour de lui comme une caresse. C'étaient les mains de la Famille autour du Paralytique.

Greuze mourait le 30 ventôse an XIII (jeudi 21 mars 1805), et pour suivre le convoi de l'homme dont les gravures remplissaient le monde, de l'homme qu'un empereur avait visité, de l'homme qu'une société tout entière avait adoré, il n'y avait que Dumont et Berthélemy [1].

EDMOND ET JULES DE GONCOURT.

Marie l'Égyptienne, le dernier ouvrage de Greuze, fut commandée au peintre par le prince de Canino, touché de la misère de ses soixante-quinze ans.

1. *L'Accordée de Village,* notice par madame de Valori.

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que M. Colnoghi, à Londres, possède un très-curieux tableau de Greuze représentant le célèbre navigateur La Pérouse. (*Note de la Rédaction.*)



MUSÉE NAPOLÉON III

COLLECTION CAMPANA

LES VASES PEINTS[1]

XI

Ce ne fut guère que vers la fin du XVIIe siècle ou au commencement du siècle suivant que les vases peints fixèrent l'attention des savants. A la renaissance des lettres en Europe, on ne s'était occupé que des grands monuments d'architecture, des œuvres de sculpture et des médailles; mais, à quelques rares exceptions près, on s'était arrêté là, et l'étude de l'antiquité figurée ne s'était pas étendue plus loin. On négligeait les détails; on n'abordait pas l'examen de monuments que l'on devait considérer comme de moindre importance, de moindre valeur. La Chausse, dans le *Museum Romanum,* publié en 1690 et qui depuis eut plusieurs éditions, fit graver quelques vases de terre peinte. On en trouve également dans le *Trésor de Brandenbourg* de Laurent Beger[2].

Dempster[3], Philippe Buonaroti[4], Guarnacci[5], Gori[6], Passeri[7], dans les ouvrages qu'ils ont écrits sur les antiquités étrusques, sont les premiers érudits qui se soient occupés d'une manière spéciale des vases peints; ils les considèrent comme des produits de l'art étrusque. C'est aux impos-

1. Voir la *Gazette* du 1er septembre 1862.

2. *Thesaurus Brandenb.,* vol. III, imprimé en 1701.

3. *Etruria regalis,* 2 vol. in-fol., Florence, 1723.

4. *Explicationes et conjecturæ ad monumenta etrusca,* à la suite de l'ouvrage de Dempster.

5. *Origini italiche,* 3 vol. in-fol., Lucques, 1767.

6. *Museum etruscum,* 3 vol. in-fol., Florence, 1737.

7. *Picturæ Etruscorum in vasculis,* 3 vol. in-fol., Rome, 1767.

tures et aux ouvrages supposés par Annius de Viterbe qu'il faut remonter, si l'on veut saisir les premières traces de cet engouement pour les origines étrusques qui fascina pendant de longues années les antiquaires. Tout était étrusque aux yeux des savants qui les premiers eurent à examiner les produits de la céramographie, et cependant, à l'époque où ils émettaient cette opinion et la faisaient prévaloir, on savait d'une manière



VASE GREC REPRÉSENTANT APOLLON ET TITYUS

certaine qu'un grand nombre de ces produits avaient été découverts dans les tombeaux de l'Italie méridionale. Mais on cherchait l'explication de ce fait, qui semblait en contradiction avec les idées reçues, dans la domination exercée par les Étrusques sur toute la péninsule italique.

Une fois entré dans cette voie, on ne s'arrêta pas en si beau chemin, et, qui le croirait? il y eut des antiquaires italiens qui poussèrent si loin leur enthousiasme pour les Étrusques, qu'ils regardaient comme de tra-

vail étrusque le Laocoon et la famille de Niobé ; Ficoroni fut de ce nombre [1].

En France, c'est surtout au comte de Caylus, zélé amateur d'antiquités, qu'on doit la connaissance des vases peints. Son recueil en sept volumes in-4°, commencé en 1752, contient un assez grand nombre de planches de vases. Avant Caylus, Dom Bernard de Montfaucon, dans son *Antiquité expliquée*[2], avait signalé ces précieux monuments à l'attention du public. Du reste, en France, on ne faisait que suivre les antiquaires italiens ; le système erroné qui avait pris naissance au delà des monts n'était pas même examiné, et il ne pouvait guère en être autrement ; l'*étruscomanie* dominait partout et sans conteste ; on l'acceptait comme un fait qui n'avait aucunement besoin d'être ni démontré ni discuté.

Les gravures de ces premiers recueils sont exécutées d'une façon pitoyable ; elles ne donnent aucune idée ni du style ni du caractère des peintures antiques ; ce sont d'informes dessins faits sans goût, sans habileté. On semble ne pas s'être soucié le moins du monde de faire apprécier le mérite artistique ou archéologique des monuments qu'on reproduisait par la gravure.

XII

Cependant Winckelmann écrivait son *Histoire de l'art chez les anciens*, étudiait les monuments originaux sans idées préconçues, et, joignant à une vaste érudition des connaissances sur les arts du dessin, posait les bases de la saine critique, sans s'arrêter aux systèmes de ses devanciers. Répudiant les explications pleines d'erreurs en vogue à cette époque, il restitua aux monuments antiques leur véritable signification. On avait cherché jusque-là dans l'histoire de la Grèce et de Rome des faits pour expliquer toutes les compositions, tous les sujets traités par les artistes anciens, sans tenir compte de la nature des monuments. Winckelmann comprit combien ces idées sur l'antiquité figurée étaient fausses et manquaient de base. Les faits historiques, les personnages qui ont joué un rôle dans l'histoire ne sont que rarement et exceptionnellement représentés dans les monuments. La plupart du temps, c'est aux traditions religieuses et mythologiques qu'il faut recourir pour interpréter les scènes traitées et constamment reproduites d'âge en âge par les sculpteurs et

1. Voir Guarnacci, *Origini italiche*, t. II, p. 41 et 334.
2. T. III, I, p. 142, et Supplément, t. III, p. 69.

par les peintres. L'illustre archéologue allemand porta le flambeau de la critique dans ces difficiles questions; ses *Monuments inédits*[1] témoignent de la pénétration de son jugement et des luttes qu'il eut à soutenir pour faire triompher un système qui ne tendait à rien moins qu'à renverser l'édifice laborieusement élevé par les érudits italiens. Il reconnut aussi à quel art appartenaient les vases peints, et, rejetant les prétentions patriotiques des antiquaires imbus de préjugés, il démontra que c'était aux Grecs que revenaient de droit la suprématie et la priorité en ce qui concerne les arts du dessin, et que l'hellénisme avait laissé une empreinte visible de son génie et de son caractère sur les produits de la céramographie. Il fit voir également que les sculptures de style archaïque, que l'on s'accordait à regarder comme des ouvrages incontestablement étrusques, appartenaient à l'art grec ancien, non qu'il niât l'habileté des Étrusques quant à la fonte et au travail des métaux, et particulièrement du bronze, fait qui est attesté par des témoignages antiques. Les bronzes étrusques avaient déjà une grande réputation et étaient recherchés en Grèce à l'époque de la guerre du Péloponèse[2].

Tout en restituant aux vases peints leur véritable origine, les gravures publiées par Winckelmann ne valent guère mieux que celles qui avaient paru avant lui[3].

L'*Histoire de l'art* de Winckelmann porte la date de 1763. Quelques années auparavant, Mazochi[4] avait reconnu des inscriptions grecques sur des vases découverts en Sicile et dans la Grande-Grèce, et la vue de ces inscriptions avait été pour ce savant une véritable révélation; aussi n'hésita-t-il pas un instant pour affirmer que ces vases avaient été fabriqués évidemment par des Grecs, et non par les Étrusques.

XIII

Écrire l'histoire des travaux faits par les modernes sur les vases peints, discuter et examiner les opinions diverses émises sur les questions d'origine, de provenance, de fabrique, d'âge, de style, ce serait dépasser les bornes d'un article; l'examen détaillé de ces questions complexes et souvent embarrassantes exigerait un livre. Dans l'Introduction

1. Deux volumes in-folio, Rome, 1767.
2. Pherecrat., *ap.* Athen., xv, p. 700, C.
3. Voir les *Monumenti inediti*, Rome, 1767.
4. *Commentarii in tab heracl.*, 1 vol. in-fol., Naples, 1754, p. 137 et 551.

à l'étude des vases peints, placée en tête de l'*Élite des monuments céramographiques*, Charles Lenormant avait entrepris de tracer cette histoire qu'il n'a fait qu'effleurer; ce travail n'a jamais été terminé. Ici nous ne pouvons guère entrer dans de grands détails ni dans des développements étendus sur ces questions; notre tâche doit se borner à présenter quelques vues générales qui donneront un aperçu de l'immense développement que les études archéologiques ont pris depuis le commencement du XIXe siècle.

Le chevalier W. Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples de 1764 à 1800, était un amateur ardent et passionné qui recherchait avec soin les monuments de l'art ancien. Il forma successivement deux grandes collections de vases peints. La première, qui aujourd'hui fait partie du Musée Britannique, fut publiée en quatre volumes in-folio, en 1766, par Hugues d'Hancarville[1]. Ce livre, exécuté avec beaucoup de luxe, mais sans goût, contient des recherches étendues et même prolixes sur l'art des anciens; toutes les planches sont gravées d'une manière uniforme (on dirait que les dessins ont été calqués sur des patrons dus à une seule main). Ces planches sont coloriées presque toutes de même et avec des teintes qui ne rendent aucunement l'aspect des vases antiques. Il semblerait, du reste, qu'on n'a cherché qu'à produire des gravures à effet sans prétendre à l'exactitude et à la fidélité.

Le recueil de la première collection de Hamilton établit comme une transition entre les informes gravures des Passeri, des Caylus, des Gori et des autres érudits qui les premiers se sont occupés des vases peints, et les ouvrages parus peu de temps après, et où l'on passa d'une grande négligence à une exagération d'un tout autre genre.

Jusque-là, on avait semblé professer un profond dédain pour les *potiers* prétendus *étrusques*. L'éditeur des quatre volumes de la première collection de Hamilton, tout en parlant des arts du dessin chez les Grecs, de la grande habileté des artistes grecs, de la beauté sans pareille de leurs ouvrages, tout en étalant un luxe de vignettes et de gravures rehaussées de couleurs, n'avait pas réussi à exciter l'admiration des artistes. Maintenant qu'il était à peu près généralement admis que les vases peints avaient été fabriqués par les Grecs, ou du moins sous l'influence directe de ce peuple; maintenant qu'on considérait les produits de la céramographie comme se rattachant à la source la plus pure de l'art, on s'exagéra le mérite de ces sortes de peintures, et on voulut à toute force y

1. *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton.* — Cette collection a été republiée à Paris et gravée par David en 1785, 5 vol. in-4°.

trouver des modèles parfaits sous le rapport du dessin. Avec ces préoccupations on vit partout des chefs-d'œuvre, et l'on ne chercha, d'après les idées qu'on s'était faites sur le beau, qu'à embellir les dessins destinés à reproduire les compositions tirées des vases. Les profils des têtes, les mains, les pieds furent dessinés avec une correction qu'on ne rencontre guère dans les peintures originales. A voir les premières gravures de vases, on était porté à prendre en pitié la maladresse et l'inhabileté des graveurs; tout y était également et uniformément laid et d'un aspect désagréable. Maintenant on tombait dans un autre écueil; à force de raffinements, l'artiste moderne ne montrait que sa manière de dessiner, sans avoir le moindre égard ni au style ni à l'âge des peintures. Tout devenait encore une fois uniforme; les dessins étaient maniérés, d'un effet en général gracieux, ou du moins avec la prétention de produire cet effet, mais on était loin du sentiment antique. Tischbein, l'éditeur de la seconde collection de Hamilton[1], et son élève Clener, qui grava les planches du grand recueil de Millin, publié par Dubois Maisonneuve[2], poussèrent cette exagération à ses dernières limites. Le même reproche, quoique à un moindre degré, peut être adressé aux planches du recueil du comte Alexandre de Laborde, gravées par le même Clener[3].

Un ouvrage court, mais substantiel, de Lanzi (*De' Vasi antichi dipinti volgarmente chiamati etruschi*), parut en 1806 et fit époque dans la suite de ces recherches. « Les érudits qui ont postérieurement traité la même question, dit Ch. Lenormant[4], n'ont ajouté que peu de choses aux déductions ingénieuses, aux raisonnements solides qui distinguent l'opuscule

1. La première édition en anglais, publiée à Naples, quatre volumes in-folio, porte la date de 1791 ; la seconde a été imprimée à Florence, en 1800; la troisième a été faite à Paris, en 1803. L'auteur du texte explicatif des trois premiers volumes est Italinski ; les explications des planches du quatrième ont été données par Fontani. Un cinquième volume avait été préparé, mais n'a jamais vu le jour; les cuivres de ce cinquième volume se trouvent à la librairie Cotta, à Stuttgard. — La seconde collection de vases de Hamilton périt en partie dans un naufrage; ce qui en fut sauvé fut acquis par Thomas Hope, dont la collection a été vendue aux enchères à Londres en 1849. Voir *Archäologische Zeitung*, 1849, *Anzeiger*, p. 97.

2. *Peintures des vases antiques, vulgairement appelés étrusques, tirées de différentes collections*, 2 vol. in-fol., Paris, 1808-1810. — On trouve aussi des reproductions de vases peints dans plusieurs autres ouvrages de Millin, tels que ses *Monuments inédits*, ses *Tombeaux de Canosa*, son *Orestéide*, sa *Galerie mythologique*, etc.

3. *Vases du comte de Lamberg*, 2 vol. in-fol., Paris, 1813-1824. — Une grande partie de cette collection se trouve depuis 1814 en Autriche, au Musée impérial et royal de Vienne.

4. *Introduction à l'étude des vases peints*, p. IX.

de Lanzi. » Quoique Toscan lui-même, l'auteur sut se garantir des préjugés de ses compatriotes, et déclara que s'il y avait des vases véritablement étrusques, d'autres en bien plus grand nombre étaient certainement et indubitablement grecs.

Le système exclusivement étrusque était abandonné; mais tout en cherchant des explications dans les mythes, dans les traditions religieuses, dans les faits héroïques chantés par les poëtes, ainsi que dans les usages de la vie privée et familière des Grecs, on tomba dans une autre erreur. On crut que l'immense majorité des peintures qui décorent les vases se rapportait aux mystères, et moins on savait des mystères, moins les scènes figurées sur les vases se prêtaient à une explication facile, plus on s'attacha à cette idée, plus on donna un libre cours à des hypothèses sans fondement. Le Génie des mystères, personnage auquel on a donné plus tard le nom de Génie hermaphrodite, joue un grand rôle dans ces interprétations. Millin, et surtout Bœttiger [1], furent les premiers qui se lancèrent dans cette voie aventureuse et inventèrent tout un système, toute une doctrine qui n'est à vrai dire qu'un tissu de rêveries. Encore aujourd'hui où cet édifice s'est écroulé, où l'on a reconnu qu'il n'y a rien de moins prouvé que les rapports des vases peints avec les mystères, on a de la peine à se soustraire à certaines suppositions introduites dans la science, et on continue de désigner sous le nom de sujets mystiques une classe nombreuse de peintures qui font le désespoir des interprètes.

Je ne m'étendrai pas ici sur les autres systèmes qui ont été proposés pour expliquer les peintures des vases. On a prétendu que les vases avaient été offerts en don aux personnes dans les tombeaux desquelles on les a trouvés, et que les sujets qui y sont représentés étaient en relation avec les circonstances qui avaient donné lieu à ces présents et avec les personnes qui les avaient faits ou reçus. Mais ces explications n'ont rien de solide; ce sont de simples hypothèses, et rien de plus. Les sarcophages de marbre chez les Romains, ordinairement sculptés d'avance et vendus aux familles pour y mettre le corps d'un de leurs membres, ne sont, pas plus que les vases peints, décorés de sujets en relation directe avec les circonstances particulières de la vie, avec les mœurs et les habitudes du personnage qui y a reçu la sépulture.

Il fallut le goût, le tact exquis de James Millingen pour donner au

1. *Vasengemälde*, in-8°, Weimar und Magdebourg, 1797-1800. — *Ideen zur Archäologie der Malerei*, in-8°, Dresde, 1811. — Voir aussi Christie, *Disquisitions upon the painted Greek vases and their probable connection with the shows of the Eleusinian and other mysteries*, in-4°, London, 1806 et 1825.

public une connaissance exacte des vases peints, et faire apprécier comme il convient leur mérite, tant au point de vue archéologique qu'à celui de l'art. Les ouvrages publiés par le savant anglais furent les premiers où, à côté d'explications sobres et consciencieuses, basées sur des textes anciens, on trouve des planches exécutées avec soin et où le sentiment de l'antique est respecté, où le caractère vrai et réel des compositions est fidèlement conservé[1].

Ennio Quirino Visconti, l'illustre auteur du *Musée Pie-Clémentin*, s'est aussi occupé des vases peints, et ce qu'il a écrit sur cette matière fait regretter qu'il n'ait pas traité les questions qui se rattachent à cette classe de monuments dans un ouvrage spécial. Visconti a seulement fait quelques articles détachés[2].

XIV

Je passe sous silence plusieurs recueils de vases plus ou moins considérables publiés au commencement du XIX[e] siècle, pour arriver à l'époque des mémorables découvertes qui eurent une si grande et si heureuse influence sur les recherches et les travaux de notre temps. L'étude des vases peints prit une direction toute nouvelle, entra dans des voies inconnues jusqu'alors par la découverte, en 1828, d'une vaste nécropole en Étrurie, près de Ponte della Badia, l'antique *Volci* ou *Vulci*. Les fouilles, entreprises d'abord par Dorow, continuées sur une plus vaste échelle par Candelori, Fossati, associé avec Campanari, Feoli, et surtout par Lucien Bonaparte, prince de Canino, produisirent un nombre si considérable de vases peints d'une beauté merveilleuse et souvent couverts d'inscriptions, que cette découverte fit une véritable révolution dans les études archéologiques. J'ai déjà parlé du remarquable *Rapport* de M. Éd. Gerhard sur les vases de Vulci[3]. L'ouvrage de l'illustre professeur allemand renferme des aperçus complets, exacts et précis; il rendit un service signalé à la science, car l'auteur y pose les bases des recherches qui devaient suivre.

1. *Peintures antiques et inédites de vases grecs, tirées de diverses collections*, in-fol., Rome, 1813. — *Peintures antiques de la collection de vases grecs de sir John Coghil*, in-fol., Rome, 1817. — *Ancient unedited monuments principally of grecian art*, in-4°, London, 1822.

2. Voir le *Museo Pio-Clementino* et les *Opere varie*, recueil en 4 vol. in-8°, publié à Milan en 1827 par les soins de Labus.

3. Rome, 1831, in-8°.

Ce fut un avantage inappréciable que les découvertes de Vulci aient été examinées dès le principe avec intelligence, et que les circonstances qui s'y rattachent aient pu être constatées d'une manière scientifique.

En présence d'un fait aussi extraordinaire que la découverte de plusieurs milliers de vases peints dans une localité de peu d'importance, et qui à peine est mentionnée dans l'histoire[1], on devait s'attendre à toutes sortes de systèmes, à toutes sortes d'hypothèses. On était en pleine Étrurie, on y trouvait des vases réputés grecs, et cependant pas le moindre témoignage historique ne permettait de songer à l'existence d'une colonie grecque établie dans cette ville étrusque. Les uns croyaient à une fabrication locale, les autres étaient portés à admettre l'importation par le commerce extérieur. On pouvait s'attendre à un retour vers l'*étruscomanie* du XVIII[e] siècle; et, en effet, ce retour eut lieu. Un homme important par son nom et par son rang se chargea de ranimer les fantômes depuis longtemps disparus de la fabuleuse antiquité attribuée à la civilisation étrusque, et de son antériorité à la civilisation grecque. Mais les rêveries du prince de Canino[2], les idées personnelles d'Amati[3], les fantaisies de Carlo Fea[4], qui voulait que les vases eussent tous été fabriqués en Étrurie et transportés ensuite par le commerce dans la Grande-Grèce et ailleurs, tous ces systèmes auxquels manquait le sentiment de la critique s'évanouirent presque au moment même où ils virent le jour. Pour tous les hommes sérieux, les nombreux vases déterrés à Vulci et dans les localités voisines restèrent incontestablement aux arts de la Grèce, directement exercés par les Hellènes, et si aujourd'hui il y a quelque chose à réformer dans le jugement porté par les archéologues éminents de l'époque, c'est par rapport à l'origine des vases peints. Les arts que le génie grec sut développer et porter à la plus haute perfection étaient venus de l'Orient; la céramographie semble également avoir pris naissance dans

1. Le triomphe du consul T. Coruncanius sur les habitants de Vulci (*Vulcientes*), en l'an 473 de Rome, est mentionné dans les Fastes du Capitole. Voir Gruter, *Corp. inscr.*, p. CCXCVI. — Gerhard, *Rapp. Volcente,* not. 961.

2. *Catalogo di scelte antichità etrusche trovate negli scavi del principe di Canino,* in-4°, Viterbe, 1829. — *Muséum étrusque de Lucien Bonaparte, prince de Canino, vases peints avec inscriptions,* in-4°, Viterbe, 1829.

3. *Osservazioni sui vasi etruschi o italo-greci recentemente scoperti* (Giornale Arcadico di Roma, 1829 e 1830.) — Cf. *Bulletin de l'Institut archéologique,* 1830, p. 182.

4. *Storia dei vasi fittili dipinti che da quattro anni fa si trovano nello Stato ecclesiastico, in quella parte ch'-è dell' antica Etruria, colla relazione della Colonia Lidia che li fece per più secoli prima del dominio dei Romani;* Roma, 1832.

les mêmes contrées; mais à l'époque où eurent lieu les grandes découvertes de l'Étrurie on se doutait à peine de cette origine, car c'est seulement depuis quelques années qu'on a commencé à l'entrevoir, lorsque les monuments de l'Assyrie ont été apportés et connus en Europe.

Le mouvement intellectuel et scientifique provoqué par les découvertes de Vulci donna lieu à la publication d'un grand nombre d'ouvrages et à la fondation de plusieurs recueils périodiques. Je n'ai pas la prétention de donner ici une liste bibliographique complète de tous les ouvrages qui ont vu le jour depuis une trentaine d'années, de parler de tous les travaux faits sur cette matière, et de rappeler les contestations et les discussions auxquelles ont pris part les savants les plus en renom, Creuzer, M. Bœckh, K. Ott. Müller, Thiersch, M. Welcker, M. Gerhard, Panofka, Bunsen, en Allemagne; Millingen, en Angleterre; Raoul Rochette, Charles Lenormant, M. le duc de Luynes, en France; Bröndsted, en Danemark; Micali, Carlo Fea, en Italie, etc., etc. J'ai été témoin de ces luttes; j'y ai pris part moi-même. Il en est résulté des faits d'une haute importance, et, grâce à ces discussions, la science a fait d'immenses progrès. C'est aujourd'hui que l'on peut apprécier les services que ces travaux ont rendus; les questions les plus difficiles s'éclaircissent de jour en jour, et s'il est permis de dire quelque chose de positif sur ces matières naguère encore si obscures, c'est grâce aux nombreux travaux de nos devanciers immédiats et de nos contemporains.

Quand il s'agit des fortes études archéologiques de ce siècle, il est juste de nommer en premier lieu l'Institut de correspondance archéologique fondé à Rome, en 1829, par quelques savants allemands, qui bientôt prirent place parmi les maîtres de la science. Les publications de l'Institut archéologique embrassent les monuments de tous les peuples de l'ancien monde, et particulièrement les monuments classiques des Grecs et des Romains. Fondé au moment même où les découvertes de Vulci tenaient en éveil les savants de tous les pays, il est tout naturel que les fondateurs aient accordé une attention particulière aux vases peints dont l'étude offrait tant d'attraits, tant de problèmes à résoudre. Aussi tous les vases les plus importants sortis des fouilles nouvelles furent-ils signalés ou reproduits successivement dans ce vaste répertoire de la science archéologique. Plusieurs vases de la collection Campana ont été publiés dans les *Monuments inédits* et ont été l'objet de dissertations insérées dans les *Annales*.

A côté de ces publications dues à l'activité des directeurs de l'Institut de correspondance archéologique et au concours de leurs collaborateurs,

il faut placer les ouvrages de MM. Éd. Gerhard[1], Th. Panofka[2], le duc de Luynes[3] et Raoul Rochette[4], et enfin le recueil entrepris par Ch. Lenormant et par moi sous le titre d'*Élite des monuments céramographiques*[5]. D'autres ouvrages importants sont ceux de Micali[6], d'Inghirami[7], de M. Roulez[8], du baron de Stackelberg[9], de M. Samuel Birch[10], et enfin de M. Jules Minervini[11], le digne successeur de Fr. Avellino comme directeur du *Bulletin archéologique de Naples*[12]. Le *Museum Etruscum Gregorianum*, publié à Rome, en 1842, par ordre du gouvernement pontifical, en deux volumes in-folio dont un est consacré entièrement aux vases peints, est un recueil très-important; malheureusement, il n'offre que des gravures, sous une forme réduite, des magnifiques vases conservés au Vatican. Le texte, rédigé par M. Achille Gennarelli, avec l'aide du Père Marchi, n'est qu'un simple texte descriptif.

1. *Antike Bildwerke*, in-fol., Stuttgart und Tübingen, 1827-1839. — *Auserlesene griechische Vasenbilder*, 4 vol. in-4°, Berlin, 1840-1858. — *Griechische und Etruskische Trinkschalen des Königl. Museums zu Berlin*, in-fol., Berlin, 1840. — *Etruskische und Kampanische Vasenbilder des Königl. Museums*, in-fol., Berlin, 1843. — *Apulische Vasenbilder des Königl. Museums*, gr. in-fol., Berlin, 1845. — *Trinkschalen und Gefässe des Königl. Museums und anderer Sammlungen*, 2 vol. in-fol., Berlin, 1848 und 1850. — Outre ces grands recueils, M. Gerhard a fondé, en 1843, la Gazette archéologique de Berlin, *Archäologische Zeitung*, qui compte aujourd'hui vingt années d'existence, et qui est certainement la plus belle et la plus savante publication périodique consacrée à la science archéologique.

2. *Musée Blacas*, 4 livraisons in-fol., Paris, 1830 et 1833. — *Antiques du Cabinet du comte de Pourtalès-Gorgier*, in-fol., Paris, 1834.

3. *Description de quelques vases peints, étrusques, italiotes, siciliens et grecs*, in-fol., Paris, 1840.

4. *Monuments inédits d'antiquité grecque, étrusque et romaine*, in-fol., Paris, 1833.

5. Quatre volumes in-4°, Paris, 1844-1861.

6. Les quatre Atlas de Micali (*Monumenti inediti*), publiés à Florence en 1810, 1821, 1833 et 1844.

7. *Monumenti etruschi o di etrusco nome*, 10 vol. in-4°, Fiesole, 1821 et années suivantes. — *Etrusco museo Chiusino*, 2 vol. in-4°, Fiesole, 1833. — *Vasi fittili*, 4 vol. in-4°, Fiesole, 1835.

8. *Choix de vases peints du Musée d'antiquités de Leyde*, in-fol., Gand, 1854.

9. *Die Gräber der Hellenen*, in-fol., Berlin, 1837.

10. *History of ancient pottery*, 2 vol. in-8°, London, 1858.

11. *Monumenti antichi inediti posseduti da R. Barone*, in-4°, Napoli, 1852.

12. *Bulletino archeologico Napolitano*. La première série, publiée par Fr. Avellino, compte six années, de 1843 à 1848. — La nouvelle série, commencée en 1853 par le P. R. Garrucci et M. Jules Minervini, a duré huit ans, jusqu'en 1860. A partir de 1861, le recueil se publie sous le titre de *Bulletino archeologico italiano*.

XV

Maintenant que j'ai indiqué les grands recueils de vases, enrichis de nombreuses planches, ouvrages de luxe, et par conséquent d'un prix élevé et d'un accès difficile, il me reste à dire un mot des catalogues raisonnés de plusieurs musées publics et de quelques collections particulières. Ces catalogues ont été très-utiles pour faire connaître aux savants les richesses conservées dans les collections des grandes capitales de l'Europe, et faire apprécier l'importance et le mérite des vases qui n'ont pas été reproduits par la gravure. Souvent à ces catalogues on a joint des planches dans lesquelles on a donné les formes des vases et des *facsimile* des inscriptions tracées dans le champ des peintures ou sous les pieds des vases, et ce secours est inappréciable au point de vue de la paléographie.

Un des plus intéressants de ces catalogues et des plus récents en date est celui de la collection rassemblée à la Pinacothèque de Munich, publié par M. Otto Jahn en 1854[1], et où la description des vases est précédée d'une introduction historique très-détaillée, la plus complète qui ait paru jusqu'à ce jour, mais dont les conclusions ne sauraient être acceptées. Ressuscitant le système de Gustave Kramer[2], qui prétendait que tous les vases peints, à figures noires comme à figures rouges, avaient été fabriqués à Athènes et avaient ensuite été portés par le commerce sur tous les points de l'ancien monde où on les découvre aujourd'hui, M. Jahn laisse aux Doriens et à la fabrique de Corinthe les vases de style primitif, et n'admet ensuite de fabriques locales que pour les vases de la décadence qu'on trouve en Apulie et en Lucanie, et pour les vases imités des Grecs par les Étrusques. On a depuis longtemps démontré combien ce système est insoutenable, car il ne conduirait à rien moins qu'à attribuer à Athènes la production de tous les ouvrages d'art des temps anciens. Athènes aurait été le seul atelier où les artistes de l'antiquité auraient travaillé. En effet, l'influence de l'Attique ne se révèle-t-elle que sur les vases peints, et ne retrouve-t-on pas cette même

1. *Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs, in der Pinakothek zu München,* in-8°, München, 1854.

2. *Ueber den Styl und die Herkunft der bemahlten griechischen Thongefässe,* in-8°, Berlin, 1837

influence sur une foule d'autres monuments de matière et de nature toute différente?

Je citerai encore ici les catalogues du musée Bourbon de Naples par MM. Éd. Gerhard et Th. Panofka[1], du Musée Royal de Berlin par M. Éd. Gerhard[2], du Musée Britannique[3], les catalogues rédigés par Panofka[4], par Bröndsted[5], par Secondiano Campanari[6], par M. Jules Minervini[7], et enfin, s'il m'est permis de citer ici mes propres travaux, ceux que j'ai publiés moi-même sur ces matières[8].

Quant aux vases de la collection Campana, je l'ai déjà dit, plusieurs des plus remarquables ont été publiés par l'Institut archéologique. Les fouilles entreprises par le marquis Campana ont été l'objet de plusieurs articles insérés dans le *Bulletin* de cet Institut; j'aurai occasion de revenir plus d'une fois, dans la suite de ce travail, à ces articles et à ces gravures.

J. DE WITTE.

(La suite au prochain numéro.)

1. *Neapels antike Bildwerke*, in-8°, Stuttgart und Tübingen, 1828.

2. *Berlin's antike Bildwerke*, in-8°, Berlin, 1835, avec plusieurs suppléments publiés dans les années suivantes.

3. *A Catalogue of the Greek and Etruscan vases, in the British Museum*, in-8°, London, 1851. Il n'a paru que la première partie de ce catalogue, qui est très-bien fait.

4. *Il Museo Bartoldiano*, in-8°, Berlin, 1827.

5. *A brief description of thirty-two ancient greek painted vases, lately found in excavations made at Vulci, in the roman territory, by M. Campanari*, in-8°, London, 1832.

6. *Antichi vasi depinti della collezioni Feoli*, in-8°, Roma, 1837.

7. *Descrizione di alcuni vasi fittili antichi della collezione Jatta in Ruvo*, in-8°, Napoli, 1846.

8. *Description des antiquités et objets d'art qui composent le Cabinet de feu M. le chevalier E. Durand*, in-8°, Paris, 1836. — *Description d'une collection de vases peints et de bronzes antiques provenant de l'Étrurie* (fouilles du prince de Canino), in-8°, Paris, 1837. — *Description des vases peints et des bronzes antiques qui composent la collection de M. de M*(agnoncour), in-8°, Paris, 1839. — *Description de la collection d'antiquités de M. le vicomte Beugnot*, in-8°, Paris, 1840.



LES ARTS INDUSTRIELS

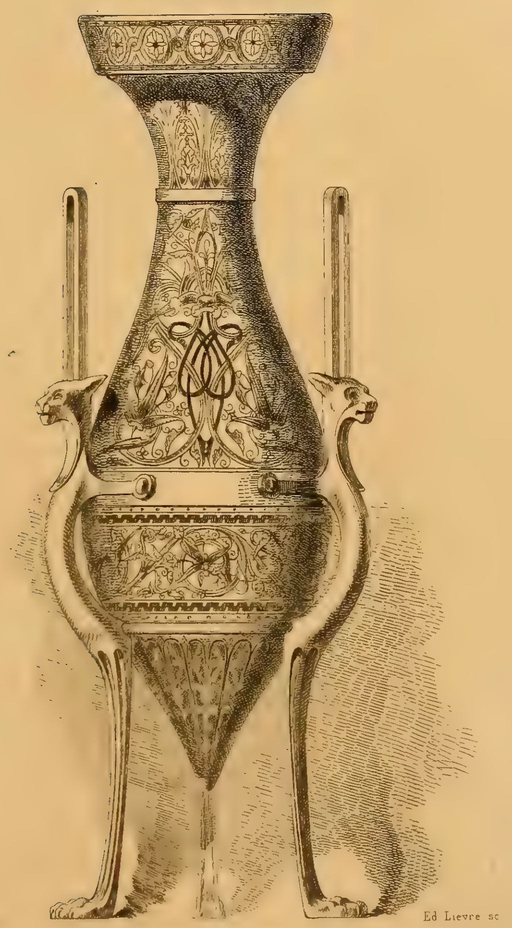
A L'EXPOSITION DE LONDRES[1]

L'ÉMAILLERIE

Depuis de longues années, l'émaillerie peinte, tombée en discrédit, n'était plus guère pratiquée qu'à Genève où l'on imitait fort sèchement les médaillons de Toutain ou de son école. Du reste, là et ailleurs, on ne savait guère faire autre chose que des cadrans d'horloge ou de montre, et des yeux pour les animaux empaillés. Quant aux émaux incrustés, c'était moins encore. On en rencontrait parfois sur les bijoux communs, mais employés avec timidité, et c'était ce que l'on pouvait faire de mieux, tant ils étaient d'un ton dur et désagréable. Mais l'archéologie pratique demanda à l'émailleur de revêtir de ses couleurs éclatantes les reliquaires et l'orfévrerie, comme elle avait déjà demandé au peintre sur verre de garnir d'éblouissants vitraux les fenêtres des églises; et l'émaillerie est venue docilement, comme avait fait la peinture sur verre, se prêter aux exigences des archéologues.

Un des premiers émaux champlevés que l'on exécuta fut une plaque qui servit à restaurer le siége de l'une des Vierges de la collection du prince Soltykoff. M. L. Steinheil, qui avait dessiné le premier vitrail, dessina aussi cette première plaque qui représentait un ange gravé en réserve sur un fond d'émail bleu. Ce fut M. Dugué, un amateur qui donnait ses soins à la collection que le prince Soltykoff commençait à former, qui exécuta les émaux. La difficulté consistait, non pas à obtenir des émaux purs, — ceux du commerce ne l'étaient que trop, — mais des émaux atténués de ton, imitant ceux qu'il s'agissait de compléter. On fit ce que l'on avait fait avec les vitraux : on se mit à salir. Mais ici l'opéra-

1. Voir la *Gazette* des 1er octobre et 1er novembre 1862.



Ed Lievre sc

AMPHORE

(Style Byzantin)

tion était moins simple parce que, les émaux ne se mélangeant point pendant la fusion, il faut souvent triturer et recuire ceux dont on a voulu atténuer l'éclat par un autre émail plus sombre, jusqu'à ce que le mélange perde l'aspect ponctué qu'il avait tout d'abord. D'autres restaurations, exécutées avec une réussite parfaite pour le prince Soltykoff par M. Carrand, puis par M. Legost, prouvèrent que l'on pouvait essayer de fabriquer des pièces originales. C'est ce que fit Lassus en 1853, lorsqu'il confia à M. Legost l'exécution de la châsse de sainte Radegonde. Plus tard, ce même émailleur restaura, avec un grand talent et sous la direction de M. Viollet-Le-Duc, la tombe des enfants de saint Louis, à Saint-Denis, puis exécuta une tombe en émail pour un prince russe, et divers autres travaux de moindre importance. Tout dernièrement, M. Legost a commencé une croix colossale en émail, imitée de celle que M. L. Steinheil s'est plu à peindre d'une façon si trompeuse pour supporter le beau Christ du XIIe siècle qui est au musée de Cluny.

Mais les émaux étant moins nécessaires que les vitraux, les ateliers ne se seraient guère développés si la mode ne s'en était mêlée ; le goût des bijoux prétendus orientaux remit en honneur les émaux champlevés; mais, le plus souvent, ce ne sont ni des émaux ni des émaux champlevés que les ateliers du Marais fournissent aux marchands algériens de Paris. Les plaques sont estampées, et c'est un vernis opaque, séché tout simplement au four, qui remplit les alvéoles de la pièce. Du reste, ce n'est plus par le champlevage comme jadis, mais par la fonte, plus économique, que l'on obtient aujourd'hui ces alvéoles que remplit l'émail, quitte à reprendre l'outil et à ciseler les contours des filets saillants qui expriment le dessin. De cette manière a été obtenu le beau vase que M. Barbedienne avait fabriqué pour l'exposition de Londres, et que nous reproduisons.

Si les formes générales de ce vase, naturellement fort simples, sont empruntées à la céramique antique, le décor se rapproche de celui qu'affectionnaient les émailleurs du XIIe siècle. Ce sont de grands rinceaux fleuronnés, exprimés en métal et s'entre-croisant de façon à laisser entre leurs tiges de petites cavités. On remplit d'abord celles-ci de poudre d'émail agglutinée. Après une première cuisson, on ajoute de nouvelle poudre d'émail jusqu'à ce que les cavités se trouvent remplies lorsque l'émail est parfondu; puis on enlève les rugosités à la lime, à la meule de grès, et l'on polit enfin sur une meule de bois à l'aide de poudre de pierre ponce; on finit sur une meule de liége lorsque l'on veut obtenir des émaux brillants, mais on se contente de la pierre ponce lorsque l'on ne veut obtenir qu'une surface un peu mate.

La fabrication est encore aujourd'hui ce qu'elle était du temps du moine Théophile au XIe siècle.

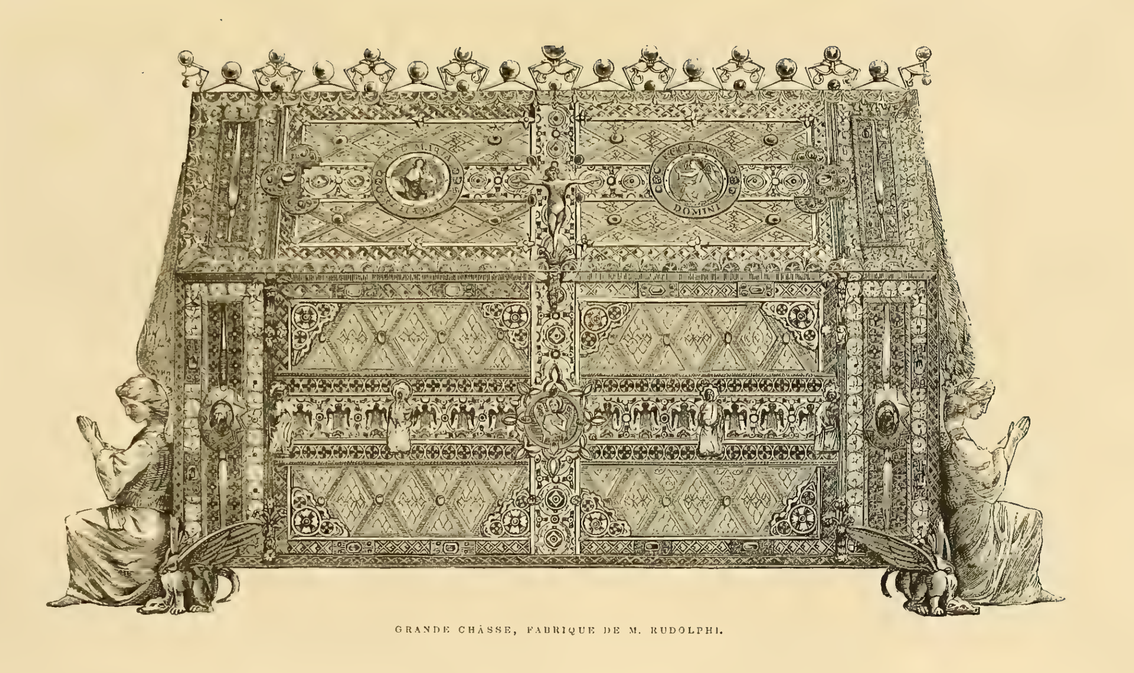
Si la préparation de l'excipient destiné à être émaillé est plus économique aujourd'hui qu'au moyen âge, elle n'est pas sans présenter certains inconvénients pour l'application même de l'émail. Pendant ces nombreux passages au feu qu'exige la pièce, le métal subit des dilatations et des retraits différents, suivant ses épaisseurs; il peut se briser et brise souvent l'émail. Il faut donc combiner les formes et le décor de façon à n'avoir point de brusques transitions entre des parties trop minces et des parties trop épaisses, ni d'angles trop aigus où l'émail s'égrène et n'adhère pas. Au moyen âge, où l'on opérait sur des lames de cuivre embouties au marteau, l'épaisseur était mieux réglée qu'elle ne peut l'être par la fonte, et les dilatations étaient sans inconvénients sur un métal rendu cohérent par le martelage.

De plus, l'épaisseur donnée à ces plaques diminuait l'influence que pouvaient avoir, par rapport à la dilatation, les filets saillants réservés à la surface. Les mouvements de ceux-ci étaient réglés par le mouvement général de la plaque, et se faisaient régulièrement sans crainte de rupture des filets ou de l'émail.

Ces détails font comprendre comment aujourd'hui il faut adopter, pour les émaux incrustés sur métal fondu, des formes plus simples qu'au moyen âge, où l'on opérait sur métal battu. Mais, dans les deux cas, il faut que la pièce soit d'une certaine épaisseur. Chez les Chinois, dont la plupart des collections possèdent de si magnifiques émaux, le système est le même ou complétement différent. Si la pièce est émaillée d'un seul côté, le métal est très-épais; si elle est émaillée sur deux faces, la plaque est très-mince. Les filets de métal qui tracent le dessin ne sont point réservés sur le fond, mais rapportés et soudés : c'est ce qu'on appelle des émaux cloisonnés comme ceux que fabriquaient les Byzantins sur de l'or, du VIIe au XIe siècle.

Dans ce cas, ce sont les dilatations de l'émail qui règlent celles du métal sous-jacent, comme dans les émaux peints, qui sont toujours garnis d'un contre-émail.

Nous avons dit qu'à force de soins on était parvenu à donner aux émaux modernes, que le commerce livre aux fabricants dans un trop grand état de pureté, les qualités d'éclat et d'harmonie que possèdent ceux de la Chine et du moyen âge. Est-ce à dire que la plupart des pièces que les émailleurs livrent à leur tour au public possèdent ces qualités? Hélas! non. L'éducation de ce dernier est encore à faire, et nous ne serions même pas étonné que tel qui paye un prix fou un émail dit byzan-



GRANDE CHÂSSE, FABRIQUE DE M. RUDOLPHI.

tin refusât un émail moderne possédant les mêmes qualités positives que l'ancien. Ce qu'il faut à l'acheteur, ce sont les qualités que nous appellerons négatives : la pureté absolue des émaux, la netteté rigide du dessin, la régularité géométrique des formes, ce qui se traduit par la dureté, la sécheresse et le défaut d'harmonie dans les couleurs. Or, on est marchand, et il faut vendre. Nous devons dire cependant que M. Barbedienne, qui a déjà si profondément modifié le goût du public par rapport aux bronzes, arrivera sans doute aussi à le modifier par rapport aux émaux, car les siens possèdent plus que tous les autres ces qualités d'éclat et de richesse que montrent les palettes des émailleurs gothiques et chinois.

Le musée de South-Kensington, qui, depuis sa fondation, a choisi dans toutes les expositions les produits d'art les plus parfaits et les plus nouveaux afin de les donner en exemples à l'industrie anglaise, a acquis le magnifique vase émaillé de M. Barbedienne.

A ce propos, qu'on nous permette d'émettre un vœu : c'est que l'on efface le mot Arts du frontispice du Conservatoire des arts et métiers. En quoi existe-t-il quelque trace d'art dans l'enseignement et dans les galeries de cet établissement ? Bien qu'il soit destiné aux ouvriers et placé au centre de l'industrie parisienne, industrie d'art et de luxe, on n'y enseigne que les sciences appliquées à l'industrie, sans s'occuper en aucune façon de l'histoire des arts que pratiquent ceux auxquels il est surtout destiné.

Avec le vase qui vient de nous occuper, M. Barbedienne avait exposé une couronne de lumière ornée d'émaux d'une grande richesse, ainsi que des coupes en marbre onyx d'Algérie, avec monture en cuivre émaillé et doré. Il y a un heureux accord entre ce marbre semi-translucide, qui ne peut recevoir que des formes simples et massives, avec l'émail qui, lui aussi, exige une grande simplicité de lignes et de surfaces, mais dont l'éclat se marie si merveilleusement avec l'or de la monture et le jaune clair, semé de nuages laiteux, du vase.

Pour tous ces émaux, M. Barbedienne a eu la sagesse de se conformer aux principes des gothiques et des Chinois, mais sans s'astreindre à copier des formes et un décor qui n'auraient plus de raison d'être; aussi a-t-il su être nouveau tout en suivant une tradition.

M. Rudolphi s'était astreint davantage à copier les émaux champlevés rhénans, et surtout limousins, dans la grande châsse ainsi que dans les bijoux qu'il a exposés. Tant qu'il ne s'agit que d'ornements, c'est-à-dire d'une interprétation des choses inanimées, ce parti peut être adopté sans conteste, à notre avis, car l'ornement est une chose toute conventionnelle.

Mais lorsqu'on se trouve avoir affaire à la figure humaine, doit-on copier aveuglément ce qu'ont fait les anciens, même de défectueux ? Ici la question d'art se complique d'une question d'archéologie, et nous n'hésitons pas à répondre que dans les anciens émaux à figures il y a des exemples assez beaux pour qu'il soit permis à un artiste habile de pouvoir allier la science moderne avec les exigences de l'émail. Pour celui-ci, il faut des formes simples, de grandes lignes, des indications sommaires, toutes choses qui s'allient au style, si même elles n'en sont pas les conditions essentielles.

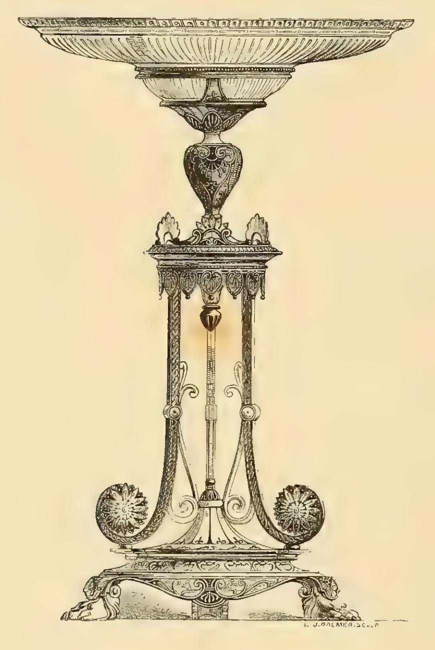
Nous pensons donc que M. Rudolphi pourrait se montrer parfois moins archéologue qu'il ne l'est dans certaines parties de cette châsse, l'un des travaux les plus considérables en ce genre que l'on ait encore exécutés.

A côté des émaux champlevés de M. Barbedienne et de ceux de M. Rudolphi, nous croyons que tout le reste, à quelques légères exceptions près, n'est que du vernis parfondu et appliqué au four; produit qui ne crée aucune des difficultés que l'on rencontre dans la pratique de l'émaillerie, mais qui ne présente aucune solidité.

Nous avions parlé précédemment d'un service de style grec orné d'émaux que MM. Elkington et Cie avaient exposé, et nous en avions loué le goût en disant qu'il était entièrement dû à des mains anglaises. Aujourd'hui nous pouvons montrer deux pièces de ce service, afin de permettre à nos lecteurs de juger en connaissance de cause. M. Georges Stanton, qui l'a dessiné sous la direction de M. A. Willms, placé par MM. Elkington et Cie à la tête de leurs ateliers, est un élève de l'école de comté établie à Birmingham par l'École centrale de Londres, c'est-à-dire un élève indirect de l'institution dont le musée de South-Kensington est le centre. Sachant quelles mains ont tracé le dessin de ces pièces, comment ces mains sont devenues habiles, où celui qu'elles servent si bien a pu puiser des leçons de goût, en voyant enfin ce qu'elles ont permis de faire à MM. Elkington et Cie, on sera moins tenté de nous accuser d'enfler la voix et de prétexter des périls imaginaires afin d'effrayer nos industries de luxe avec la concurrence possible de l'Angleterre.

L'industrie des émaux peints semble aujourd'hui comme jadis réservée à la France, car il n'y a guère que chez elle que nous l'ayons rencontrée. Les pièces les plus importantes appartenaient à la manufacture de Sèvres, et avaient été exécutées par M. Gobert. C'étaient deux aiguières et un plat en camaïeu bleu lapis dans les ombres, bleu céleste légèrement verdâtre dans les demi-teintes, et blanc dans les lumières; pièces largement et simplement traitées, se rapprochant de la manière de Péni-

caud III, plus que de toute autre, par la vive opposition des ombres et des clairs; leur ton général nous semble peu agréable. Il faut citer aussi un grand disque peint par M. Philip, attaché au même établissement. D'autres émaux traités avec soin, mais d'une facture un peu mesquine, par M. Ch. Lepec, étaient égarés au milieu des miniatures, tandis que



PIÈCE D'UN SERVICE DE STYLE GREC

Fabrique de MM. Elkington et Cie.

ceux de M. Dotain figuraient au milieu de l'orfévrerie. C'est le genre des camaïeux de Limoges que suit ce dernier émailleur, tout en peignant des imitations un peu pâles des émaux de Petitot et de Toutain.

Il faut nous arrêter un moment devant une œuvre hybride, pour montrer à quelles erreurs peut conduire le goût de l'extraordinaire allié avec ce qu'il nous sera permis d'appeler une ignorance absolue de l'histoire de l'émaillerie. M. Payen, le fabricant de filigranes le plus habile de Paris,



PIÈCE D'UN SERVICE DE STYLE GREC

Fabrique de MM. Elkington et Cie.

dont les ateliers ont eu longtemps pour objet spécial de produire tous les bijoux nationaux du monde entier, depuis la Grèce jusqu'à Haïti, en passant par tous les archipels connus, s'est imaginé de faire sa pièce d'exposition. Dans un cadre magnifique formé de rinceaux et de fleurs en filigranes de toutes les espèces connues, il a ajusté les armoiries émaillées des grandes nations, et il a enchâssé une grande plaque d'or émaillé représentant ces mêmes nations se rendant à l'exposition de Londres sous la conduite de la Concorde et de la Justice.

La composition est de M. Diéterle; puis l'exécution a été confiée aux artistes les plus habiles, chacun en son genre. Voici quelle est cette exécution : les chairs sont en émail peint; les draperies sont dessinées par un filet d'or, comme dans les émaux cloisonnés, mais elles sont modelées par des émaux translucides sur relief ou de basse taille. Les fonds et l'architecture participent aussi de ces trois modes de fabrication, de telle sorte que la rigidité du filet d'or qui cerne les figures contraste avec la souplesse du modelé des chairs qui sont peintes avec soin, tandis que les tons mats de ces chairs ne sauraient s'accorder avec les transparences des émaux translucides des draperies. Cette œuvre coûteuse est une erreur dans son ensemble, si elle est dans une de ses parties un heureux essai d'une fabrication abandonnée depuis le xv[e] siècle, celle des émaux translucides sur relief. Espérons que l'orfévrerie moderne saura en tirer d'heureux effets d'ornementation.

Enfin l'émaillerie sur métaux précieux, telle que les artistes de la Renaissance l'avaient employée en la combinant avec les pierres dures et précieuses, était représentée par des exemplaires dont le plus important et le plus beau appartenait à la fabrique anglaise de M. Harry Emmanuel. C'était une coupe en agate orientale, posant sur un pied simulant le rocher auquel Andromède est enchaînée. Persée, à cheval, surmonte la coupe et combat le dragon qui en forme l'anse. Les figures, d'assez grande proportion, sont fort bien exécutées et d'un excellent style, mais nous critiquerons le pied et la tige qui supportent la coupe, parties exclusivement composées de rochers d'un dessin très-indécis. Il eût fallu, ce nous semble, donner quelque fermeté par l'emploi de formes architectoniques à cette composition qui, étant de fantaisie, se prête à tous les caprices.

Deux coupes en agate, montées avec goût en or émaillé, exposées, l'une par M. Wiese, l'autre par M. Duron, complétaient, avec les bijoux dont nous nous sommes précédemment occupé, l'apport d'un art industriel sévère et architectural dans les émaux incrustés, plus familier, mais encore très-décoratif dans les émaux peints en camaïeu, et qui, luttant

avec la miniature dans les émaux colorés, marie son éclat à celui de l'or, ou oppose ses noirs profonds et ses blancs opaques aux feux des pierres précieuses ou aux transparences nacrées des agates et des camées.

Nous saluons avec bonheur le retour de cet art, car il n'en est point de plus riche, de plus charmant et de plus durable.

LES BRONZES ET LA FONTE DE FER

Voici une des industries dans lesquelles la France l'emporte sans conteste sur toutes les nations, tant par l'abondance que par la beauté et la variété des produits. Faut-il attribuer cette abondance, et, par suite, la supériorité qu'une longue pratique nous a donnée, à ce motif bizarre que la tablette de nos cheminées nécessitant un ornement quelconque, les pendules et leurs accessoires ordinaires sont venus trouver là une place qui a créé de nombreux débouchés aux fabriques de bronze ?

En Angleterre, où les cheminées sont de simples trous pratiqués dans le mur; en Allemagne, où il n'y a que des poêles, l'usage des pendules n'existe point, et l'art du bronzier est presque nul. Mais l'Angleterre est en train de changer tout cela, comme il était facile de s'en convaincre en examinant la plupart des cheminées que ses marbriers avaient exposées, et nos fabricants de bronze ayant créé des relations en Angleterre, il est indubitable que bientôt ils trouveront là un important débouché, mais aussi des rivaux. MM. Elkington et C[ie], dont le nom est venu si souvent sous notre plume, sont déjà tout préparés pour cette concurrence.

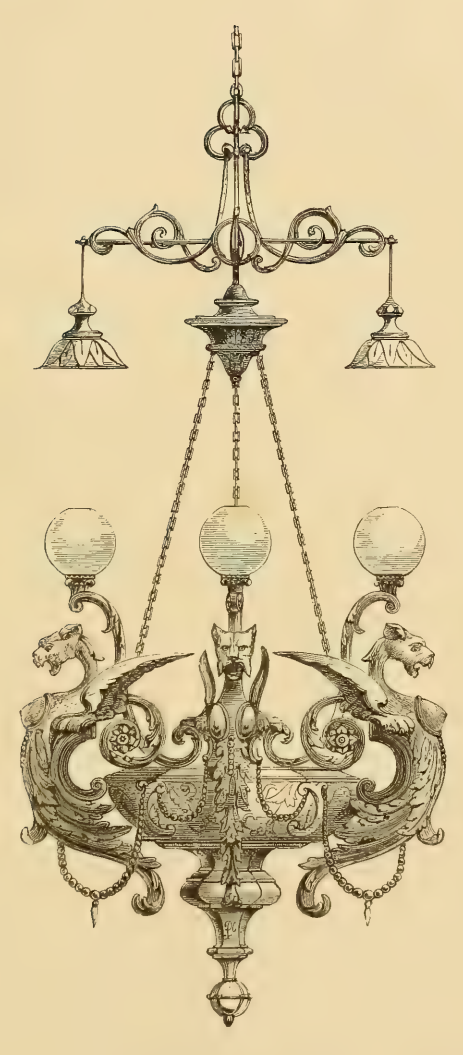
Comme, dans l'industrie qui nous occupe, il y a d'abord une opération préalable qui consiste dans la fonte du métal, il nous faut mentionner tout d'abord les pièces brutes qu'a exposées M. Thiébaut, l'un de nos fondeurs les plus habiles. Elles sont dans l'état où elles sortent du moule, entourées des jets nombreux qui portent le métal partout à la fois, et sillonnées par les coutures que laissent les joints.

Il y avait là des pièces d'une patine et d'un poli de surface tels qu'il était à regretter que l'on dût faire autre chose que d'enlever les coutures et les jets. Mais ces opérations indispensables forcent à dérocher la pièce, c'est-à-dire à enlever dans un bain acide la couche d'oxyde qui la recouvre, et alors sa surface présente souvent un aspect spongieux qu'elle n'avait point d'abord. De là naît la nécessité de procéder à une ciselure et à un travail qui rende au métal ses qualités propres de cohésion et

d'aspect. Lorsque c'est l'artiste lui-même qui opère, la pièce peut acquérir de nouvelles qualités d'expression et de rendu ; le créateur est maître de son œuvre comme le statuaire qui achève le marbre que les praticiens lui ont livré à l'état d'ébauche. Mais lorsque ce sont des ouvriers qui opèrent, il leur faut dissimuler le travail, s'asservir à suivre le modèle qui leur est donné, sans rendre ni plus rond ni plus sec le modelé de la pièce qu'ils achèvent. On comprend combien est périlleuse pour les bronzes d'art cette opération de la ciselure qu'aujourd'hui les artistes ne savent plus exécuter eux-mêmes, et combien il serait désirable que pour les bronzes de choix on pût revenir aux procédés de la fonte à cire perdue, qui reproduisent exactement l'œuvre originale sans qu'il soit parfois nécessaire d'exécuter aucune réparation.

Ces nécessités de « finissage » auxquelles tous les bronzes du commerce sont soumis avait fait prendre jadis une trop grande prédominance aux ouvriers ciseleurs qui, usant d'outils et de procédés divers, laissaient sur les pièces une trace évidente de leur passage, comme leur signature. C'est contre ces pratiques que M. Barbedienne a dû réagir, en même temps qu'il s'appliquait à transformer le goût du public en mettant à sa portée les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Le plus grand nombre ne pouvait se soumettre à cette violence faite à ses habitudes que s'il trouvait une perfection plus grande, quelque chose de plus antique enfin, dans l'exécution des modèles anciens qu'on lui offrait. Le choix des sujets, leur variété, l'exactitude des réductions obtenues par les procédés de M. Collas, la perfection et la légèreté des fontes, les soins apportés à la ciselure, puis enfin le bon goût de la plupart des compositions ornementales modernes qui font pénétrer les produits du bronzier dans les habitudes domestiques, ont depuis longtemps placé M. Barbedienne à la tête de son industrie.

S'il est impossible de citer, tant il y aurait à dire, même les pièces principales de sa nombreuse exposition, il nous faut signaler cependant une pendule et des candélabres, des vide-poches et un coffret en argent dans le style de l'époque de Louis XVI, et une pendule Renaissance de même matière, qui sont des chefs-d'œuvre de délicatesse et de ciselure. La composition de ces choses exquises fait le plus grand honneur à M. Constant Sevin, sculpteur, que M. Barbedienne a placé à la tête de ses ateliers de modèles, et qui, embrassant les genres les plus divers, a dessiné également le vase émaillé que nous publions aujourd'hui. La ciselure est due à M. Désiré Attarge, dont le burin précis, sans être sec, sait donner aux ornements de l'époque de Louis XVI plus d'ampleur et de souplesse qu'on n'en rencontre d'ordinaire sur les bronzes du temps.



LAMPADAIRE A GAZ, DE M. MATIFAT

A part quelques figures de MM. Guillaume et Leharivel-Durocher, M. Delafontaine n'a rien de nouveau à nous offrir. M. Delafontaine fut pendant un temps presque le seul bronzier qui produisît des œuvres d'art; c'était à l'époque où il publia *le Danseur napolitain* de M. Duret. Une exécution un peu sèche nuit, à notre avis, aux bronzes de cette fabrique.

Nous trouvons plus de morbidesse dans les statues exposées par M. Victor Paillard, qui, avec M. Barbedienne, est en tête de l'industrie des bronzes. Nous noterons, dans son exposition, *la Fileuse* de M. Mathurin Moreau, la *Sapho* debout de Pradier, et *les Trois Grâces* de Germain Pilon; puis, dans les pièces d'ameublement, deux groupes d'enfants portant des candélabres, modelés par M. Léon Bertaux, et des torchères de style antique qui dénotent une excellente fabrication, telle que doit être celle d'un industriel chez lequel les qualités artistiques dominent les nécessités mercantiles.

L'antiquité grecque redevient décidément à la mode, et nous la retrouvons encore chez MM. Lerolle. Elle y a imposé ses formes aux pendules, aux candélabres, aux trépieds destinés à supporter les lampes, à tout un mobilier enfin dont le prince Napoléon avait commandé une partie.

Chez M. Marchand, c'est une cheminée monumentale moitié en marbre, moitié en bronze, qu'il faut noter. Une statue de Minerve se dresse sur son linteau, et règle le style général de l'œuvre qui est d'un grec un peu « acide » et pointu, comme presque toutes les imitations modernes. Reverrons-nous l'ornementation du Directoire? Nous en avons peur, et nous craignons fort que dans les imitations des terres cuites du musée Campana, on ne sache pas allier la délicatesse des formes à cette largeur de travail qui donne tant d'attrait à ces œuvres charmantes.

Nous ne saurions adresser le reproche de sécheresse à quelques-uns des bronzes exposés par M. Graux-Marly, surtout à deux groupes d'enfants d'après Clodion, revêtus d'une patine florentine d'une chaleur de ton et d'une morbidesse de modelé tout à fait louables. *La Baigneuse* de Falconnet, de grandes figures d'Indien et d'Indienne servant de porte-torches, du regrettable Toussaint, des candélabres en or moulu, dans le style de Louis XVI, complétaient cette remarquable exposition.

Lorsque nous aurons cité une cheminée à trumeau en marbre rouge, dans le style de Louis XIV, ornée de bronzes dorés et de figures d'une excellente facture, qui était la meilleure pièce de l'exposition de M. Denière, nous croirons devoir nous arrêter sur la pente où nous entraînerait l'énumération, même sommaire, de ce que nous aurions pu noter dans le nombreux étalage de bronzes d'ameublement qu'on avait permis de faire à l'industrie parisienne.

Bien des choses ne sortaient point du commun, et témoignaient de plus d'activité que de goût chez leurs éditeurs responsables. La section des fabricants d'appareils d'éclairage formait seule une petite légion où il convient de distinguer MM. Lacarrière père et fils, qui ne connaissent point de milieu entre le style grec et celui du XVIIe siècle. Dans l'industrie des bronzes, comme presque partout, le style rococo est abandonné, et les fabricants ne s'inspirent plus que des époques où les formes balancées permettent à l'œil de saisir une enveloppe générale et une idée préconçue. Nous ne nions ni l'originalité ni le charme de notre XVIIIe siècle français, mais nous voudrions que l'on sût choisir parmi les étapes de cette décadence, et que l'on pût s'arrêter à l'époque où la fantaisie commence à s'introduire dans les solennités de l'époque de Louis XIV.

La Renaissance non plus n'a guère de sectateurs, et nous n'avons découvert qu'à grand'peine le lampadaire que nous publions, et que M. Matifat avait exposé en compagnie d'une grande cheminée du même style. Les formes en sont originales en même temps que robustes, et cet ensemble témoigne des efforts et du talent que chacun dépense dans les industries de luxe, et qui souvent passent inaperçus dans le concours.

Nous avons dit que la France possédait une grande supériorité sur ses rivales dans l'industrie des bronzes; l'Angleterre, en effet, qui est si justement réputée pour la puissance de son industrie métallurgique, semble hésiter lorsqu'il s'agit des industries de luxe qui ont les métaux pour base. Il n'y a guère que MM. Elkington et Cie, dont l'activité s'applique à toutes les branches de l'art métallurgique, qui puissent compter à côté de nos industriels français. Mais leurs bronzes, travaillés et ciselés avec ce soin et cette « propreté » que les Anglais apportent dans le travail du marbre, perdent à nos yeux les qualités originales que les modèles devaient montrer, et que le rôle de la ciselure est de laisser apparaître. S'il ne fallait qu'admirer le travail de l'outil, notre admiration serait sans réserve, et nous citerions avant tout *l'Esclave africaine*, d'après M. John Bell, comme un spécimen de la perfection que peut acquérir l'outil pour rendre le grain et le ton mat de la peau des races noires.

M. Elkington est presque le seul des fondeurs anglais qui ait donné à ses statues une patine imitant celle dont le temps revêt les bronzes antiques. Les autres, ainsi que les Allemands, laissent au métal sa couleur de cuivre en le couvrant seulement d'un vernis transparent. Tel était le groupe de *Una and the lion*, assez mal fondu par M. Thomas Potter sur le modèle de M. John Thomas; tels sont les bronzes que la Prusse, l'Autriche et le Hanovre avaient envoyés. L'effet actuel en est assez désagréable; la sculpture y perd, à nos yeux, de son ensemble et des finesses de son

modelé, qu'accentue et rend trop dur la vive lumière qui s'accroche à tous les angles saillants du métal. M. Geiss, de Berlin, nous a semblé mieux avisé en revêtant d'une patine vert antique une belle reproduction d'une *Junon* de style gréco-romain.

Il est encore une industrie d'art qui a les métaux pour base, celle de la fonte de fer, où les industriels français l'emportent sans conteste sur leurs rivaux, qui, il faut bien le dire, ne s'essayent guère à la lutte, et qui semblent avoir vu avec une certaine stupeur ce dont étaient capables nos maîtres de forges. Il faut donner la place d'honneur à M. Durenne, dont les fontes brutes sont aussi remarquables par la finesse des coutures que par le grain serré de leurs surfaces polies. Sans qu'il doive y avoir autre chose à faire qu'à rabattre ces coutures, le buste de *Madame de Pompadour*, *les Trois Grâces* de Germain Pilon, et une grande figure de *la Victoire indécise*, qui est excessivement remarquable par le moelleux de son modelé, seraient des œuvres excellentes si la fonte de fer n'était pas d'une couleur si désagréable. Pour dissimuler celle-ci, on revêt les pièces d'une peinture imitant le bronze, ou mieux encore d'une pellicule de cuivre déposée galvaniquement. On arrive ainsi au luxe à bon marché, et les particuliers et les administrations municipales s'empressent d'imiter la ville de Paris, qui, ayant commis jadis la faute d'ériger des fontaines en fonte, s'empresse de les faire revêtir de cuivre aujourd'hui. Que les individus fassent ce qui leur convient, nous n'avons point à y redire, et le parti qu'ils adoptent peut flatter leur vanité en épargnant leur bourse. Mais quant aux villes, c'est autre chose, et nous n'oserions jamais conseiller, à qui possède la perpétuité, d'acquérir ces œuvres mensongères sur lesquelles le temps, cet infatigable rongeur, n'a point encore eu le loisir d'user ses dents. Jusqu'ici, cependant, les ouvrages que la Ville a fait exécuter à M. Oudry ont parfaitement réussi par rapport à la solidité et à l'aspect, mais... la statue en bronze de Septime Sévère est encore debout au Capitole, et qui sait ce qu'elle serait devenue si elle eût été en fonte cuivrée?

A côté des belles fontes françaises, il faut placer les admirables produits que l'on obtient en Prusse avec la fonte arsenicale appelée fonte de Berlin. La fabrique royale avait des colonnes incrustées d'argent, et des candélabres un peu trop ciselés, mais d'une belle exécution, et les ateliers du Hartz des reproductions des étains de Briot d'une finesse merveilleuse.

MM. Barbezat et Cie, avec de bons produits, mais plus commerciaux que ceux de M. Durenne, MM. J. J. Ducel et fils avec des fontes qu'ils avaient eu la singulière idée de peindre en blanc, tenaient tête à l'Angleterre, qui n'avait à leur opposer que les produits de la Coalbrookdale

Company. Ses fourneaux, établis dans le Shropshire, coulent des fontes d'art, il est vrai, mais modelées par des mains françaises. Nous avons vu le nom de M. Carrier sur le socle d'un groupe de deux enfants portant une torchère, et celui de M. Cain sur la terrasse de quelques animaux. Cet établissement pouvait revendiquer comme étant national un rude monument représentant Cromwell debout entre la Paix et la Guerre, comme le Médicis de Michel-Ange entre le Jour et la Nuit. Malgré les colorations de bronze ou d'acier qui revêtaient ces pièces, il était facile de reconnaître que la surface du métal n'égalait pas en qualité celle des fontes françaises. C'est d'un établissement rival, la General Iron Company, que sort le vase orné d'un aigle, modelé nous ne savons par quelles mains, qui termine ces lignes. Là on produit aussi de petits bronzes d'ornement qui sont d'une exécution plus précieuse qu'agréable, tant on y remarque de sécheresse dans la ciselure.

Non contents de faire suppléer le bronze à la fonte de fer, certains industriels ne craignent pas de donner à cette matière les formes qui conviennent au bois, quitte à compléter la ressemblance à l'aide d'une couche de peinture. Nous n'avons point besoin d'insister sur ce que de tels procédés montrent de contraire aux lois de l'art, pour que l'on regrette avec nous que les nécessités commerciales entraînent certaines fabriques à de telles aberrations. C'est déjà bien assez que d'imiter en fonte ces belles grilles que le XVIIe et le XVIIIe siècle savaient si bien orner de légers caprices en fer estampé. Mais on a beau faire, jamais l'imitation n'approche du modèle, et s'il n'y avait de par le monde quelques archéologues qui ont demandé à certains ouvriers habiles de marteler et de ciseler le fer, l'art du marteau serait aussi complétement perdu en France qu'il l'est en Angleterre. On sait encore forger chez nous et contourner une barre de fer en volute, comme le montraient quelques belles forges d'art exposées par M. Baudrit, et surtout par M. Ducros, le forgeron de la plupart des grilles que la ville de Paris a fait placer autour de ses parcs et de ses squares.

De l'autre côté du détroit on ne sait plus forger, et nous avons vu des grilles aussi lourdes que magnifiques composées exclusivement en fonte, même dans les parties qui jadis n'eussent été qu'un jeu, même pour un forgeron de village. Il faut cependant noter une tentative faite par MM. Barnard, Bishop et Barnards, à Norwich, dans l'exécution d'une grille en fer forgé composée de panneaux en feuilles de vigne, de chêne et de ronce, découpées, puis modelées au marteau. C'était une pièce magnifique, mais d'une sécheresse inimaginable.

Il est un autre métal qui remplace le bronze, et qui, à l'état de

bronze factice, a vu depuis quelques années considérablement augmenter sa consommation : c'est le zinc. Ce n'est pas tant le bas prix de la matière que la basse température de sa fusion, qui fait son succès. Ceci demande quelque explication. Le bronze, fusible seulement à une très-haute température, ne peut être coulé que dans des moules exécutés en sable. Chaque pièce coulée exige un nouveau moule, et il est impossible de se figurer ce qu'il faut de soins, de précautions et d'habileté pour établir ce moule formé d'une foule de petites pièces en sable solidifié par la pression, détachées d'autour du modèle et rapportées les unes à côté des autres, de façon à former un « creux » où le métal est versé en fusion. C'est la façon de ce moule qui fait surtout le prix du bronze, de telle sorte que l'établissement économique de cette chose, détruite chaque fois que l'on s'en sert, a préoccupé beaucoup de fondeurs. L'ingénieux M. Collas, auquel les arts doivent tant d'inventions utiles, avait résolu en partie le problème. Il faisait un « bon creux » du modèle à couler, en tirait des épreuves en plâtre, revêtait celles-ci d'une mince couche de barbotine en terre à modeler, puis les enveloppait de sable de fondeur fortement battu et comprimé. Le tout était soumis à la haute température d'un fourneau; le plâtre se « cuisait, » c'est-à-dire perdait son eau de cristallisation et en même temps sa cohésion; il tombait en poussière. Alors on avait un « creux » dans lequel on coulait la fonte. Mais les pièces ainsi faites, n'ayant point de noyau intérieur, étaient massives, et le poids du métal compensait les économies obtenues sur le moule. L'obtention d'un noyau destiné à épargner le métal et à donner au bronze cette légèreté qui est une de ses qualités, là est la seule difficulté à vaincre, difficulté qui ne nous semble point insurmontable.

Alors on a cherché une autre solution du problème, solution par à peu près. On s'est dit que si l'on pouvait trouver des moules en métal moins fusible que l'alliage du bronze, on opérerait alors comme on fait avec le plâtre dans un bon creux. C'est ainsi que faisaient les Gaulois pour fondre leurs haches de bronze, comme le prouvent les moules en bronze, d'un autre alliage apparemment, que conservent le British Museum et le Musée d'antiquités de Rouen. L'industrie moderne est moins habile, à cet égard, que l'art de nos barbares ancêtres, et l'on ne peut encore couler le bronze dans le bronze. Mais on y coule fort aisément le zinc, et la fonte de zinc a pris un immense développement. Puis, comme ce produit, à l'état naturel, est d'un fort désagréable aspect, on le plonge dans un bain de sulfate de cuivre, où il se revêt d'une couche cuivreuse que l'on patine ensuite comme le bronze. C'est des nombreuses officines de toute une légion d'industriels voués au zinc

que sort cette statuaire extravagante, inspirée de Callot et de Salvator Rosa, que l'on rencontre dans les magasins du luxe économique. Les statuaires coloristes trouvent là un débouché pour les œuvres de leur ébauchoir, et M. Boy est pour eux ce que MM. Barbedienne, Victor Paillard et Delafontaine sont, l'un pour la statuaire antique et le sculpteur Clésinger, les derniers pour les autres sculpteurs modernes. Nous n'aimons guère cet art aux mouvements tourmentés et aux formes exagérées, d'un pittoresque qui appartient plus au pinceau qu'à l'ébauchoir; mais nous devons reconnaître qu'il y a un plus vif sentiment d'un art quelconque dans les groupes et dans les statues de M. Boy que dans les produits un peu bourgeois de ses nombreux concurrents. Nous n'avons point la prétention d'empêcher que l'on ne fonde le zinc en statues, mais nous voudrions qu'il ne cessât pas d'être du zinc, tandis qu'on en fait du bronze, ou à peu près, et nous ne saurions approuver ce résultat. Il en est de même pour la galvanoplastie. Certes, voilà une découverte magnifique, qui rend d'immenses services à l'industrie, mais ses produits, si merveilleusement fins qu'ils soient, ne manquent-ils pas un peu de cet aspect résistant, solide et compacte que doit offrir le métal? On aura beau faire, rien ne détrônera donc le bronze.

ALFRED DARCEL.



VASE EN FONTE DE FER

Fabrique de la « General Iron Company. »

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1862[1]

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

Vorschule der Kunstgeschichte, von E. Fœrster. Leipzig, 1862; grand in-8.

Excursion artistique en Allemagne, par Alfred Darcel, attaché à la conservation des musées impériaux. Rouen et Paris, 1862; in-8 de 218 pages et un feuillet de dédicace non chiffré.

Raphaël et l'antiquité. Les trois Grâces, par F.-A. Gruyer. Paris, Claye, 1862; grand in-8 de 20 pages, avec gravures dans le texte.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 403-418.

De l'art religieux considéré sous quelques-unes de ses formes, par A. d'Espaulart. Le Mans, 1862, in-8 de 28 pages.

Mémoire lu à la séance de la Société française d'archéologie, tenue au Mans, le 10 février 1862, en présence de M. de Caumont.

Du réalisme et des symboles dans l'art chrétien, par M. Grimouard de Saint-Laurent. Arras et Paris, 1862; grand in-8 de 32 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien*.

La couverture porte : « Du réalisme et du *symbolisme...* »

Du rôle de l'anthropomorphisme dans l'art religieux, par C. de Sault. Paris, avril 1862; in-8 de 25 pages.

Extrait de la *Revue germanique et française*, livraison du 15 avril 1862.

L'art devant la papauté, par E. Charles de Mourgues. Paris, 1862 ; grand in-8 de 115 pages.

Della forma artistica e dell'avvenire dell' arte, dal dottore A. Brentazzoli. Bologna, tipogr. dell'Ancora, 1862; in-8 de 76 pages.

Les doctrines de M. Gustave Courbet, maître peintre, par M. Guichard. Paris, 1862; grand in-18 de 36 pages. Prix, 1 franc.

Études sur l'art, par Louis Pfau. L'art contemporain en Belgique. — Lettres sur le congrès artistique d'Anvers. — L'art et l'État. Bruxelles, 1862 ; in-8 de 336 pages. Prix, 5 francs.

Rapport fait au nom de la section de philosophie sur le concours relatif à la question du beau, par M. Barthélemy Saint-Hilaire, lu dans les séances des 16 et 20 avril 1859. Institut impérial de France. Paris, 1862; in-4 de 70 pages.

Extrait du tome II des *Mémoires de l'Académie des sciences morales et politiques*.

De la vocation des arts. Allocution prononcée dans l'église de Notre-Dame de Paris, le

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, p. 357-382; t. VIII, p. 375-383 ; t. X, p. 365-378 ; t. XI, p. 562-576, et t. XII, p. 565-576.

On peut se procurer aux bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts* toutes les publications mentionnées dans la Bibliographie.

8 avril 1861, pour l'association des artistes musiciens de France, par M. l'abbé Henri Perrey. Paris, 1862; in-8 de 11 pages.

Esthétique nombrée, ou justesse des proportions, par M. Édouard Lagout. Paris, 1862; in-4 de 12 pages.

L'auteur ramène le beau à une formule arithmétique : « $B=2\pm^{m}(1\times3\pm^{n}\times5\pm^{p})$. »

Esprit de la poésie et des beaux-arts, ou théorie du beau, par J.-B. Tissandier. 2e édition revue et corrigée. Clermont-Ferrand, 1862 ; in-18 de 378 pages.

Je n'ai pu trouver la première édition.

Du progrès intellectuel dans l'humanité. Supériorité des arts modernes sur les arts anciens, par Eugène Véron. Poésie, sculpture, peinture, musique. Besançon et Paris, 1862; in-8 de XXXVII et 609 pages. Prix, 6 francs.

Florence et Turin, études d'art et de politique, 1857-1861, par Daniel Stern. Paris, 1862; in-18 de XXXII et 324 pages.

Causeries artistiques, par Ferdinand de Lasteyrie, membre de l'Institut. Paris, 1862 ; in-18 de 261 pages. Prix, 3 fr. 50 c.

Réunion d'articles publiés dans le *Siècle :*
I. Nos musées. — II. Des restaurations de tableaux. — III. Le Louvre. — IV. L'école française. — V. De quelques fâcheuses tendances de l'art contemporain. — VI. Monuments d'art. — VII. De l'architecture domestique au XIXe siècle. — VIII. L'art en province. — IX. De l'enseignement de l'art industriel. — X. Des encouragements aux arts, aux lettres et aux sciences. — XI. De l'opinion publique en matière d'art. — XII. De la critique.

Études de littérature et d'art, par C. A. N. Magnien, doyen de la Faculté des lettres de Dijon. Grenoble et Paris, 1862; in-12 de XII et 364 pages.

Les arts, les sciences et la littérature à Marseille. Discours d'ouverture prononcé à l'Académie impériale de Marseille, par M. Carpentier, président. Marseille, Arnaud, 1862; in-8 de 16 pages.

Deux lettres inédites du maréchal duc de Belle-Isle, touchant l'établissement définitif de la Société royale des sciences et des arts de la ville de Metz, communiquées par M. F.-M. Chabert. Metz, 1862; in-8 de 5 pages, avec un portrait.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*. 1860-1861.

Merveilles de l'art, par Léon Thierry. Saint-Germain et Paris, 1862 ; in-16 de 64 pages.

Par ordre alphabétique. Il est question d'art et d'industrie, mais l'industrie l'emporte de beaucoup.

La fête des arts à Anvers, suivie du Congrès artistique de 1861, des lettres des artistes étrangers, etc., par Harry Peters. Anvers, 1862; in-16 de 92 pages avec 22 gravures. Prix, 1 fr. 50 c.

Société artésienne des amis des arts. Compte rendu. Exercice 1862. Arras, 1862; in-8 de 20 pages.

La société a dépensé en 1861, pour achats de tableaux, encadrements, photographies, impressions, frais généraux d'organisation et divers, 1,148 fr. 75 c.

Rapport sur le concours général de l'école des beaux-arts et de sciences industrielles; année 1862, par M. Aug. d'Aldéguier, président du bureau des arts, etc. Toulouse, 1862, in-8 de 15 pages.

De la décentralisation des concours régionaux appliqués aux sciences, aux lettres, aux beaux-arts, par Nouguier père. Montpellier, 1862; in-8 de 19 pages.

Annuaire de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 18e année. 1862. Paris, 1862 ; in-8 de 100 pages.

Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts, avec une histoire dramatique et littéraire de l'année, par M. Jules Janin. 1863. 11e année. Paris, 1862; in-8 carré de 96 pages, avec gravures dans le texte. Prix, 75 centimes.

Les années précédentes ont été annoncées dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Dialogue des morts sur la propriété littéraire, publié et annoté par Alex. Beaume et Adr. Huart, avocats. Paris, 1862; in-8 de 46 pages. Prix, 1 franc.

Sur la perpétuité de la propriété littéraire, par Ferd. Hérold, avocat. Paris, 1862; in-8 de 46 pages.

La propriété littéraire sous le régime du domaine public payant. Paris, 1862; in-8 de 31 pages. Prix, 30 centimes.

Publication du Comité de l'association pour la défense de la propriété littéraire.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin, Perspective, Architecture, etc.

Trattato teorico pratico di prospestiva dal Cav. Annibale Angelini, professore nella pontificiale Academia romana di Belle Arti di San Luca. Roma, 1862; grand in-4 de XLIX et 161 pagine, con un magnifico atlante fol. mass. obl. contenente 54 tavole, la maggior parte delle quali a bistro. Prezzo, lire it 100.

Société impériale d'agriculture, d'histoire naturelle et des arts utiles de Lyon. — Rap-

port sur un appareil à dessiner, dit stylographe. Lyon, 1862; in-8 de 11 pages.

Signé : A. Louvier, architecte du département du Rhône.

Éducation de la mémoire pittoresque. Application aux arts du dessin, par M. Horace Lecoq de Boisbaudran, professeur à l'École impériale de dessin et au lycée Saint-Louis. 2e édition, augmentée. Paris, 1862 (1681); in-8 de IV et 85 pages.

Le dessin des écoles, ou les éléments du dessin linéaire et du dessin d'imitation mis à la portée des commençants, par A. Le Béalle, ex-maître des travaux graphiques au collége Rollin. Paris, 1862; in-12 de 60 pages. Prix, 1 fr. 25.

Dessin géométrique et lavis, suivi de notions élémentaires d'architecture, par Amable Tronquoy. Paris, 1862; in-18 de IV et 212 pages. Prix, 2 fr. 50 c.

Abrégé de géométrie pratique appliquée au dessin linéaire, au toisé et au levé des plans, suivi des principes de l'architecture et de la perspective, et orné de 400 gravures en taille-douce, par F. P. B. 23e édition. Tours et Paris, 1862; in-12 de IV et 180 pages, plus les planches.

Cours de dessin industriel, choix d'exercices à l'usage des élèves des écoles primaires supérieures, des classes de dessin industriel... 1re partie. Géométrie graphique. Paris, 1862; in-folio de 10 pages, avec 10 planches. Prix, 2 fr. 50 c.

Lithographié.

Cahiers-esquisses de dessin linéaire et d'ornement, par A. Le Béalle, maître des travaux graphiques au collége Rollin. Paris, 1862; 8 cahiers in-4 de 96 pages.

Album des problèmes et dessins divers, d'après les systèmes Baudhuys, Douat, Prestet, Teyssier, Truchet, etc., au moyen desquels on peut apprendre en une heure à composer et improviser une infinité de dessins applicables aux arts, à l'industrie, aux ouvrages d'utilité et d'agrément, par P. Lemaire, ancien architecte. Paris, 1862; in-4 de 8 pages, avec 4 planches. Prix, 5 francs, et 4 francs pour les instituteurs.

Méthode de peinture à l'aquarelle appliquée uniquement à la photographie de portrait, suivie de quelques réflexions pour le procédé à l'huile, par Hilaire David, dit Lenglet, peintre photographe. 3e édition, augmentée. Paris, l'auteur, 1862; in-8 de 16 pages. Prix, 2 francs.

Manuel du marchand de tableaux, par Ivan Golovine. Paris, 1862; in-18 de 144 pages. Prix, 1 franc.

III. — ARCHITECTURE.

Architecture, par M. Édouard Lagout, ex-ingénieur en chef en Italie. Paris, 1862; grand in-8 de 4 pages à 2 colonnes.

Extrait de l'*Annuaire encyclopédique* de 1862.

Recueil de monuments égyptiens, par H. Brugsch. 1re partie. Leipzig, Heinrichs, 1862; in-4. Prix, 8 th.

Recherche sur les caractères constitutifs de la grandeur, de la variété et du mouvement dans l'aspect extérieur des édifices, par Pierre Bénard, architecte. Saint-Quentin, 1862; in-8 de 23 pages.

Architektonische Reiseskizzen aus Deutschland, Frankreich und Spanien, von Ewerbeck. 1 lieferung. Hannover, 1862; in-folio.

Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst. (Les chefs-d'œuvre de l'architecture ecclésiastique.) Exposition de l'histoire de l'art religieux chrétien au moyen de ses principaux monuments, par Charles F.-A. de Luetzow. Leipzig, Seemann ; Paris, Klincksieck, 1862; in-8 de VIII et 421 pages, avec des gravures sur bois et 26 figures imprimées en couleur. Prix, 13 fr. 35.

Le Palais de la Farnésine au Transtévère romain, par F.-A. Gruyer. Paris, Claye, 1862; grand in-8 de 15 pages.

Papier vergé. — Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 174-184.

Observations sur l'architecture ogivale et l'application de l'architecture grecque aux églises, par C.-J. Buteux. Paris, 1862; in-8 de 103 pages.

Lithographié.

Les plus belles cathédrales de France, par M. l'abbé J.-J. Bourassé. Tours, 1862; grand in-4 de 415 pages, avec 8 gravures.

Bibliothèque illustrée de la jeunesse.

Description de l'église d'Aumale (Seine-Inférieure). Paris, 1862; in-8 de 15 pages.

La maison de Henri IV, près du Polet, faubourg de Dieppe, dessinée et gravée par Charles Ransonnette; texte par P.-J. Féret, conservateur de la bibliothèque et des archives de Dieppe. Dieppe et Paris, 1862; in-8 de 86 pages, avec gravures.

Simples notes sur deux projets de bibliothèque et de musée pour la ville de Grenoble, par M. H. Gariel, bibliothécaire à Grenoble, 1862; in-8 de 16 pages, avec 3 planches.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 479-480, un article, signé A. D., sur cette brochure.

Département de la Haute-Saône. Édifices départementaux. Instructions spéciales de l'architecte pour les employés, conducteurs,

piqueurs... et pour les entrepreneurs... Lyon, janvier 1862 ; in-12 de 25 pages.

Memoria storico descrittiva dell' insigne basilica di S. Michele maggiore di Pavia, dal dott. Carlo dell' Acqua. Pavia, tipografia dei Fratelli Fusi, 1862; in-4 di pagine 104, illustrato d' incisioni in rame e litografie. It. l. 5.

Vendesi a profitto dei restauri di detta basilica.

La basilique de Notre-Dame et les embellissements de Paris, par A. Portret, architecte. Paris, 1862 ; in-4 de 8 pages.

Les Halles centrales de Paris, construites sous le règne de Napoléon III, par V. Baltard et F. Callet, architectes. Paris, 1862; in-8 de 27 pages, avec 4 gravures. Prix, 1 fr. 25.

Étude sur les principaux monuments de Tournai, par B.-N. Dumortier fils. Tournai, 1862; in-8 de 243 pages, avec gravures. Prix, 10 francs.

Documents relatifs à la construction de la cathédrale de Troyes, recueillis et publiés par H. d'Arbois de Jubainville. Paris et Troyes, 1862; in-8 de 68 pages.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes*.

Bâtiments scolaires récemment construits en France et propres à servir de types pour les édifices de ce genre, par Théod. Vacquer, architecte. Sèvres et Paris, 1862; in-4 de 15 pages à 2 colonnes, avec 27 planches. Prix, 30 francs.

Remarques sur l'hygiène de l'habitation, et quelques mots de la reconstruction de plusieurs quartiers de la ville de Rouen, par E. de La Quérière. Rouen et Paris, 1862 ; in-8 de 24 pages.

Mémoires sur l'appareil des voûtes héliçoïdales et des voûtes biaises à double courbure; par M. A.-A. Souchon. Paris, 1862; in-4 de 16 pages, avec 8 planches.

Note, circulaires et rapports sur le service de la conservation des monuments historiques. Ministère d'État. Paris, impr. impériale, 1862; in-4 de 137 pages.

Notices sur les modèles, cartes et dessins relatifs aux travaux publics, réunis par les soins du ministère de l'agriculture, du commerce et des travaux publics. Exposition universelle à Londres en 1862. Empire français. Paris, 1862; in-8 de 269 pages.

Société académique d'architecture de Lyon. Programme du concours public pour l'année M DCCC LXII sur un projet d'élévation d'une fontaine monumentale. Lyon, 1862 ; grand in-8 de 8 pages, avec 1 planche.

IV. — SCULPTURE.

Notice sur les objets sculptés par M. Cordier et exécutés par M. Lerolle, fabricant de bronzes, figurant à l'exposition universelle de 1862. Paris, 1862 ; in-18 de 7 pages.

Catalogue des bustes, statuettes, charges et caricatures de Dantan jeune. Paris et Lille, mai 1862 ; in-18 de 44 pages.

753 numéros. — On lit au verso du titre : « Les bustes, médaillons et charges mentionnés dans le catalogue forment moitié environ des ouvrages produits par Dantan jeune. »

Le musée musical de Dantan jeune, par M. Galoppe d'Onquaire. Paris, 1862; in-8 de 14 pages.

En vers. — Extrait du *Ménestrel*.

Inauguration de la statue de Boissy-d'Anglas à Annonay, le 5 octobre 1862. Discours prononcé par M. Louis Dufour, procureur général à la cour impériale d'Amiens. Paris, 1862 ; in-8 de 16 pages.

Statue en bronze par M. Pierre Hébert.

Inauguration de la statue du docteur Bonnet, à Lyon, le 2 juillet 1862 ; discours prononcés à cette cérémonie. Lyon, 1862; in-8 de 64 pages.

Discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la statue d'Amédée Bonnet, chirurgien de l'Hôtel-Dieu de Lyon, le 2 juillet 1862, par M. R. Marjolin, chirurgien de l'hôpital Sainte-Eugénie. Paris, 1862 ; in-8 de 8 pages.

A propos d'un buste de madame de Fonville, par J.-B. Defernex, appartenant au musée du Mans, par A. d'Espaulart. Le Mans, 1862; in-8 de 28 pages.

Extrait du *Bulletin de la société d'agricult.*, etc., de la Sarthe.

V. — PEINTURE

Musées. — Expositions.

Notice sur un tableau triptyque du commencement du XVIe siècle, monument funèbre de Hugues Le Cocq en l'église collégiale de Saint-Pierre, à Lille, par l'abbé Carnel. Lille et Paris, 1862; in-8 de 12 pages, avec 1 planche.

Annales de la peinture, par Étienne Parrocel. Marseille et Paris, 1862 ; in-8 de XIX et 614 pages. Prix, 8 francs.

« Ouvrage contenant l'histoire des écoles d'Avignon, d'Aix et de Marseille, précédée de l'historique des peintres de l'antiquité, du moyen âge et des diverses écoles du midi de la France, avec des notices sur des peintres, graveurs et sculpteurs provençaux, anciens et modernes, et suivie de la nomenclature de leurs œuvres ayant figuré à l'exposition de 1861 et du nom des exposants. »

De la peinture religieuse. M. Hippolyte Flandrin. M. Eugène Delacroix, par Ferjus Bois-

sard. Paris, 1862; grand in-8 de 24 pages.

Extrait du *Correspondant*.

La merveille de l'art religieux, ou Nouveau tableau original, inconnu, de Raphaël, annoncé dans le nº 119 de l'*Osservatore romano*, par l'abbé Nicolle. Paris, 1862; in-8 de 15 pages, avec une photographie.

Notice historique sur le tableau de Harvey, par le docteur Michel-Hyacinthe Deschamps. Paris, 1862 : in-8 de 13 pages.

Critique du tableau de Harvey qui représente Charles Ier touchant à nu le cœur d'un homme vivant.

Le triomphe du Christ. A mon ami Wiertz, au sujet de son tableau exposé en 1845. Paris, 1862; in-8 de 11 pages.

En vers; signé : J. Brot. Le nom de Wiertz ne figure pas dans le livret du Salon de 1845.

Paintings by Mr Court. Paris, imp. de Claye, 1862; in-8 de 11 pages, avec 3 gravures sur bois et un plan du Forum.

Sans titre.

Les joyaux de la peinture. La galerie de M. le comte de Morny, par Valery Vernier. Paris, 1862; grand in-8 de 16 pages.

Exposition de tableaux appartenant à la collection de M. J. Claye. Paris, mars 1862; in-16 de 36 pages.

73 numéros, dont les 4 derniers appartiennent à la galerie de M. Louis Lacaze.

Musée de l'Ermitage impérial. Notice sur la formation de ce musée et description des diverses collections qu'il renferme, avec une introduction historique sur l'Ermitage de Catherine II. Saint-Pétersbourg, impr. de l'Académie des sciences, 1860; grand in-18 de XXXII, 376 pages et 4 feuillets non chiffrés, avec 2 plans.

La notice est signée : F. Gille, bibliothécaire de l'empereur.

Dessins originaux. — Manuscrits. — Bibliothèque étrangère. — Bibliothèque de Voltaire. — Bibliothèque russe. — Galerie des beaux-arts. — Cabinet des estampes. — Cabinet des petits bronzes.— Antiquités du Bosphore cimmérien. — Vases peints. — Sculpture antique et moderne. — Additions.

Des destinées du musée Napoléon III. Fondation d'un musée d'art industriel, par Émile Galichon. Paris, 1862; grand in-8 de 22 pages. Prix, 50 centimes.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts* des 1er septembre et 1er novembre 1862, t. XIII.

En outre, la *Gazette* a publié, tomes XII et XIII, des articles de MM. de Ronchaud, de Witte et A. Jacquemart sur le musée Campana.

Notice sur le musée Napoléon III et promenade dans la galerie, par Ernest Desjardins. Paris, 1862; in-12 de 69 pages. Prix. 50 centimes.— 2e édition grand in-18 de 69 pages. Prix, 50 centimes.

Du patriotisme dans les arts, réponse à M. Vitet sur le musée Napoléon III, par Ernest Desjardins. Paris, 1862; in-8 de 55 pages.

L'article de M. Vitet a paru dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er septembre 1862.

Catalogue des objets provenant de la mission de Phénicie, dirigée par M. Ernest Renan, membre de l'Institut. Paris, 1862; in-18 de 35 pages. Prix, 50 centimes. — 2e édition. 1862; grand in-18 de 33 pages.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 347-364, un article de M. Ernest Vinet sur la Mission de Phénicie.

Catalogue des objets provenant de la mission d'Asie Mineure, dirigée par M. Georges Perrot, avec la coopération de MM. E. Guillaume, architecte, et J. Delbet, docteur en médecine. Paris, 1862; grand in-18 de 20 pages. Prix, 50 centimes.

43 numéros.

Catalogue de la mission de Macédoine et de Thessalie, dirigée par M. Léon Heuzey, avec la coopération de M. Daumet, architecte. Paris, 1862; grand in-18 de 33 pages. Prix, 50 centimes.

67 numéros.

Catalogue des bijoux du musée Napoléon III. Paris, 1862; in-18 de 234 pages, avec 2 pl. Prix, 1 fr. 25. — 2e édition. Paris, 1862; in-12 de 246 pages, avec 2 planches.

Notice sur les vases peints et à reliefs du musée Napoléon III (collection Campana). Paris, 1862; in-12 de 39 pages. Prix, 60 centimes.

Par M. de Witte.

Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des majoliques du musée Napoléon III. Paris, 1862; in-18 de 252 pages. Prix, 1 fr. 25. — 2e édition. Paris, 1862; in-18 de 252 pages.

Notice sur le musée Napoléon III, par A. Noël des Vergers. 1re partie. Bijoux et terres cuites. Paris, bureau de la *Revue contemporaine*, 1862; grand in-8 de 31 pages.

Extrait de la *Revue contemporaine*; 31 mai 1862.

Les anciennes écoles italiennes au musée Campana ou Napoléon III, par M. Jules Cauvet. Caen, 1862; in-8 de 22 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie*, etc., de Caen.

The imperial Museum of Versailles, catalogue of the paintings, statues and artistic decorations of the palace, etc., followed by a complete description of the park, etc. Versailles, 1862; grand in-18 de 163 pages, avec plans. Prix, 3 fr. 50 c.

N'a rien d'officiel.

Catalogue des collections composant le musée d'artillerie, par O. Penguilly L'Haridon, conservateur du musée. Paris, 1862; in-12 de XII et 1004 pages.

Catalogue du musée d'Aix (Bouches-du-Rhône) dressé sous la direction du conservateur, par Honoré Gibert. Aix, 1862; in-16 de XVI et 160 pages. Prix, 1 fr. 50 c.

Peinture, nos 1-143 *bis*; — dessins, nos 144-161 ; — chalcographie, nos 162-191 ; — sculpture nos 192-307 ; — architecture, nos 308-356 ; — épigraphie, nos 357-411 ; — mélanges, nos 412-890.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 383, une note, signée L. L., sur ce Catalogue.

Catalogue des tableaux, statues, etc., du musée de Bordeaux, par Pierre Lacour et Jules Delpit. Nouvelle édition, revue et augmentée, des acquisitions faites jusqu'à ce jour, par Octave Gué. Bordeaux, 1862; petit in-8 de 284 pages.

Revue de l'exposition artistique d'Elbeuf en 1862, par Gustave Gouellain. Rouen, 1862; in-8 de 15 pages. Prix, 50 centimes.

Notice des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du musée des tableaux de Lille, par Ed. Reynart, conservateur du musée. 3e édition. Lille, 1862; in-8 de xv et 262 pages.

Monumenti del museo Lateranense, pubblicati per ordine della Santità di nostro signore papa Pio IX, da Raffaele Garucci. Roma, 1862 ; 2 vol. in-folio, avec 50 planches. Prix, 36 lir. ital.

Explication des Œuvres de peinture, etc., exposés à la galerie des beaux-arts. Limoges, 1862 ; in-18 de 67 pages. Prix, 50 cent.

368 numéros.

Compte rendu des Œuvres de peinture, sculpture, dessin, gravure, et des ouvrages d'art et porcelaine exposés par la Société des amis des arts du Limousin, publié sous la direction de la Société, par Édouard Hervé. Première exposition, mai 1862. Limoges, 1862 ; in-8 de 126 pages.

Le Salon de 1862 à Limoges, par E. Lemas. Limoges, 1862; in-18 de III et 212 pages. Prix, 2 francs.

Exposition de la Société des amis des arts (de Lyon). Notes sur le Salon de 1862, par L. Laurent-Pichat. Lyon, 1862 ; in-16 de 34 pages et le titre.

Tiré à cent exemplaires. N'est pas dans le commerce.

Marseille. Union des arts. Création d'un centre intellectuel. Exposition permanente de peinture, sculpture, objets d'art et de science. Marseille, 1862 ; in-8 de 68 pages.

Ville de Moulins. Exposition archéologique et artistique de 1862. Notice des objets d'art, d'antiquité et de curiosité, et des tableaux, dessins et gravures exposés dans les salles de l'hôtel de ville du 1er au 31 mai. Moulins, 1862; in-18 de XXVII et 176 pages. Prix, 1 franc.

« Par suite de la perte aussi imprévue que douloureuse du conservateur du musée, feu M. Tudot, la Société d'émulation a été privée de renseignements précis sur une partie des objets qu'elle expose.

« Bien des notes relatives à l'origine de ces objets, aux noms des donateurs, ont disparu ou n'ont pu être appliquées d'une manière certaine.

« La Société aura une véritable reconnaissance à toutes les personnes qui, dans l'intérêt du futur classement du musée départemental, voudront bien lui signaler les erreurs ou les omissions qui existent dans ce catalogue... Elle désire vivement que ces observations soient consignées sur le registre ouvert à cet effet. »

Exposition archéologique et artistique de la ville de Moulins en M DCCC LXII. Prime offerte aux souscripteurs. Moulins, 1862 ; in-folio de 1 feuillet de titre, 3 eaux-fortes, 5 lithographies et 4 feuillets de texte contenant la liste des souscripteurs, le résultat du tirage de la loterie et la table des planches.

La Salle des cerfs et tout ce qu'elle a vu, vers prononcés par le secrétaire perpétuel de la Société d'archéologie lorraine, le 20 mai 1862, lors de l'inauguration du lieu comme galerie principale du Musée lorrain. Nancy, 1862 ; in-8 de 48 pages.

Le Musée céramique de Nevers, par M. Gustave Gouellain. Rouen, 1862; in-8 de 15 pages.

Titre rouge et noir. — Extrait de la *Revue de Normandie*, année 1862, p. 193-215.

Exposition de Perpignan. Catalogue des objets d'art anciens et modernes, et des œuvres de peinture, de dessin, d'architecture, de sculpture, exposés au Salon de Perpignan le 4 mai 1862. Perpignan, 1862; in-18 de 88 pages. Prix, 75 centimes.

497 numéros.

Rapport adressé à messieurs les membres de la Société du musée de Riom, et lu dans la séance du 10 février 1862, par M. le conseiller Francisque Mandet, directeur du musée. Riom, 1862; in-8 de 22 pages.

South Kensington Museum. Italian sculpture of the middle-age, and period of the revival of art. A descriptive catalogue of the works forming the above section of the museum, with additional illustrative notices. Published for the science and art Department of the committee of council on education, by J.-C. Robinson. London, 1862; in-8 de 220 pages. Prix, 7 sh. 6 d.

Union artistique. Exposition des beaux-arts ouverte à Toulouse, le 30 avril 1862. Toulouse, 1862 ; in-32 de 75 pages.

Peinture, 285 numéros. — Miniatures, pastels, dessins, 68 numéros. — Sculpture, 29 numéros. — Vitraux, 3 numéros.

Du musée de Toulouse et du rapport de M. George, ancien expert du musée du Louvre. Toulouse, 1862 ; in-8 de 24 pages sans titre.

Par Prévost.

Peinture en émail sur lave, sa raison d'être et

sa défense contre les obstacles opposés à son adoption, par J. Jollivet, peintre d'histoire. Paris, 1862; in-8 de 55 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. X, p. 256 et 369.

VI. — GRAVURE.

Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre, libraire d'heures, par Jules Renouvier; avec un avant-propos par Georges Duplessis. Lyon et Paris, 1862; in-8 de VIII et 23 pages, avec 8 vignetttes.

Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre gravé d'Adrien van Ostade, par L.-E. Faucheux, membre de la société d'archéologie lorraine. Paris, 1862; in-8 de XVIII et 94 pages, avec gravures. Prix, 7 fr. 50 c.

Souvenirs de Jérusalem. Album dessiné par M. le contre-amiral Pàris, lithographié par MM. Hubert, Clerget, Bachelier, Jules Gaildrau et Fichot. Ouvrage publié par l'escadre de la Méditerranée. Paris, 1862; in-folio de 6 pages à 2 colonnes, avec 14 planches. Prix, 45 francs.

Album pittoresque. — Souvenirs de la Belgique. — Douze vues, avec notice, des principaux monuments de la Belgique. Bruxelles, 1862; in-8 oblong, avec 12 gravures coloriées. Prix, 10 francs.

Chaque planche se vend séparément 75 cent.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité, Moyen âge, Renaissance, Temps modernes, Monographies provinciales, Céramique, Mobilier, Tapisseries, Costumes, Livres, etc.

Egyptian antiquities in the British Museum, by Samuel Sharpe. London, 1862; post in-8 de 210 pages. Prix, 5 sh.

Le Rituel funéraire des anciens Égyptiens, fragments traduits pour la première fois sur les papiers hiéroglyphiques, par M. Charles Lenormant, de l'Institut. Paris, 1862; in-8 de 20 pages, avec 8 planches.

Le Vase de la reine Bérénice, par M. Beulé. Paris, imp. impériale, 1862; in-4 de 10 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Journal des savants,* mars 1862.

The mausoleum at Halicarnassus restaured, in conformity with the recently discovered Remains, by James Fergusson. London, 1862; in-4. Cloth, 7 s. 6 d.

L'exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont, exécutée en 1861 et publiée sous les auspices du ministère d'État, par MM. Georges Perrot, ancien membre de l'école française d'Athènes, Edmond Guillaume, architecte, et Jules Delbet, docteur en médecine. 1re livraison. Paris, 1862; in-4 de 12 pages, avec 4 planches.

L'ouvrage paraîtra en 24 livraisons contenant chacune de 4 à 5 planches et 2 ou 3 feuilles d'impression, et formera 2 volumes. Prix de chaque livraison, 6 fr. 25 c.

Voyage archéologique dans la régence de Tunis, exécuté et publié sous les auspices et aux frais de M. H. d'Albert de Luynes, membre de l'Institut, par V. Guérin, ancien membre de l'école française d'Athènes. Ouvrage accompagné d'une grande carte de la régence et d'une planche reproduisant la célèbre inscription bilingue de Thugga. Paris, 1862; 2 vol. in-8. Prix, 20 francs.

Vue intérieure d'un tombeau étrusque à Corneto, par César Daly. Paris, 1862; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics.*

Ten Days at Athens, by Dr Corrigan; with notes by the way. Summer of 1861. London, 1862; post 8 de 240 pages. Prix, 7 s. 6 d.

Recherches archéologiques à Éleusis exécutées dans le cours de l'année 1860, par François Lenormant. Recueil des inscriptions. Paris, 1862; grand in-8 de 432 pages. Prix, 10 francs.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XIII, p. 54-70, 256-275, deux articles de M. François Lenormant sur les travaux d'Éleusis.

Les terres cuites dans l'antiquité grecque. Paris, 1862; in-8 de 29 pages.

Extrait de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics,* signé Hyacinthe Husson.

Annuaire de la société archéologique de la province de Constantine. 1862. Constantine, Alger et Paris, 1862; in-8 de XV et 198 pages, avec 14 planches. Prix, 5 francs.

Il a paru quatre volumes de 1853 à 1861.

Voir *Gazette des Beaux-Arts,* t. XI, p. 571, et t. XII, p. 570.

Album du musée de Constantine, publié sous les auspices de la société archéologique. Dessins de L. Féraud, interprète de l'armée. Texte explicatif par M. A. Cherbonneau. 1er cahier. Paris et Constantine, 1862; in-4 oblong de 21 pages, avec 11 planches. Prix, 3 francs.

Antiquités du moyen âge en Italie. Le Campo-Santo à Pise, par E.-C. Martin-Daussigny, conservateur des musées archéologiques de Lyon. Lyon, 1862; in-8 de 27 pages.

Nouvelles particularités relatives à la sépulture chrétienne du moyen âge, par M. l'abbé

Cochet. Arras et Paris, 1862; in-8 de 20 pages avec figure.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Traité de la réparation des églises. — Principes d'archéologie pratique, par Raymond Bordeaux. 2e édition. Caen et Paris, 1862; in-8 de xi et 403 pages avec figures dans le texte. Prix, 7 francs. — In-18 de xi et 403 pages. Prix, 4 francs.

La première édition : Principes d'archéologie pratiques appliqués à l'entretien, la décoration... des églises... est de Caen et Paris, 1852, in-8 de iv et 288 pages.

Archéologie chrétienne, ou précis de l'histoire des monuments religieux du moyen âge, par M. l'abbé J.-J. Bourassé, professeur d'archéologie. 6e édition. Tours, 1862; in-8 de 384 pages avec gravures.

Bibliothèque de la jeunesse chrétienne. — La première édition est de Tours, 1841, in-8 de 364 pages.

Rapport fait à l'Académie des inscriptions et belles-lettres au nom de la commission des antiquités de la France, par M. Alfred Maury. Lu dans la séance publique annuelle du 1er août 1862. Institut impérial de France. Paris, 1862; in-4 de 32 pages.

Sanctuaire des Abymes de Myans, près d'Aix-les-Bains (Savoie). Notice historique et archéologique présentée à la Société des antiquaires de France, par le baron C. Despine. Annecy, 1862; in-8 de 44 pages.

Rapport sur la cathédrale d'Albi, adressé en 1842 à S. Exc. M. le ministre de la justice et des cultes, et réponse à sa circulaire du 10 août 1841, relative à la description statistique des édifices diocésains de la France, par B. Caminade, archiprêtre de la cathédrale. Albi, 1862; in-8 de 35 pages.

On peut consulter sur la cathédrale d'Alby : l'*Histoire de l'ancienne cathédrale et des évêques d'Alby,* par M. Eugène d'Auriac; Paris, imp. impér., 1858, in-8, et aussi la *Description naïve et sensible de la fameuse église Sainte-Cécile d'Alby,* publiée d'après un manuscrit inédit et annoté par M. Eugène d'Auriac; Tours, 1857, in-12.

Réplique au Mémoire intitulé : Revue critique pouvant servir de supplément au répertoire archéologique du département de l'Aube; par M. d'Arbois de Jubainville. Troyes, 1862; in-4 de 15 pages à 2 colonnes.

Papier vergé.

Questions d'archéologie pratique, ou Étude comparée de quelques monuments religieux du diocèse d'Auch, par M. l'abbé Canéto. Auch, 1862; in-8 de 70 pages avec un portrait.

Notes archéologiques sur l'ancienne localité gallo-romaine qui existait sur le territoire des villages d'Autrécourt, Berthaucourt et Lavoye, département de la Meuse, par M. de Widranges. Nancy, 1862; in-8 de 22 pages.

Étude archéologique et géographique sur la vallée de Barcelonnette à l'époque celtique, par Charles Chappuis. Besançon, 1862; in-8 de 92 pages avec 1 plan.

Notes sur la tombelle de Brioux, commune de Pairé, canton de Couhé (Vienne), par M. Brouillet, professeur à l'école d'architecture et de dessin de Poitiers. Poitiers, 1862; in-8 de 7 pages.

Extrait du *Bulletin du deuxième trimestre de 1862 de la Société des antiquaires de l'ouest.*

Bruges et ses environs. Description des monuments, objets d'art et antiquités, précédée d'une notice historique par W.-H. James Weale, ornée de deux plans. Bruges, 1862; in-16.

Statistique monumentale du Calvados, par M. de Caumont, directeur de l'Institut des provinces. Tome IV. Arrondissement de Pont-l'Évêque. Caen et Paris, 1862; in-8 de 469 pages, avec des gravures sur bois dans le texte.

Le premier volume est de 1846, in-8 de viii et 432 pages; le deuxième, de 1850, in-8 de 622 pages; et le troisième, de 1857, in-8 de 808 pages. Chacun de ces volumes contient de nombreux bois dans le texte.

Monographie de l'église cathédrale de Saint-Siffrein, de Carpentras, renfermant une description du cloître et de l'ancienne église, des détails historiques, des notes biographiques, et de nombreux dessins gravés; par M. E. Andreoli, professeur d'histoire, et M. B.-S. Lambert, architecte de la ville de Carpentras. Carpentras, Paris, Marseille, 1862; in-8 de 257 pages.

Prix, 5 francs.

Statistique monumentale de la Provence.

Note sur des marmites en bronze conservées dans quelques collections archéologiques à propos d'un vase de ce genre trouvé à Caudebec-lès-Elbeuf en 1861, par M. l'abbé Cochet. Arras et Paris, 1862; in-8 de 7 pages avec figure.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Notice historique sur le château de Chenailles et ses seigneurs, par M. Basseville, avocat. Orléans, 1862; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais.*

Relation du pillage de l'abbaye de la Couronne par les protestants en 1562 et 1568, suivie des Inventaires des reliques et objets précieux de cette abbaye, dressés en 1555 et 1556. Extraits inédits de la Chronique française de l'abbaye de la Couronne, par Antoine Boutroys, publiés par G. Babinet de Rancongne, archiviste de la Charente. Angoulême et Paris, 1862; in-8 de 34 pages.

Papier vergé; tiré à cent exemplaires. — Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente.* 1er trimestre de 1862.

Catalogue du musée archéologique du département de la Dordogne, par le docteur E. Galy. Périgueux, 1862; in-8 de 134 pages avec planches.

Épigraphie des flamands de France, par A. Bonvarlet. Lille, 1862; in-8 de 86 pages avec planches.

Tiré à cent exemplaires. — Extrait des *Annales du comité flamand de France.*

Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève. Tome XIV. Genève, 1862; in-8. Prix, 7 francs.

Quels progrès ont fait les études archéologiques dans la Gironde depuis quinze ans environ? Le goût de ces études tend-il à se répandre et à s'accroître dans le département? Réponse à la première question du programme de la quatrième section du congrès scientifique de Bordeaux, par le marquis de Castelnau d'Essenault. Bordeaux, 1862; in-8 de 11 pages.

Extrait du *Congrès scientifique de France,* 28e session, t. I.

Notice sur la grosse tour du Havre, dite depuis la tour de François Ier, par M. l'abbé Lecomte, vicaire de Saint-François du Havre. Le Havre, 1862; in-8 de 34 pages. Prix, 1 fr. 25 c.

Notice sur un autel de Bacchus découvert à Jeantes-la-Ville, canton d'Aubenton (Aisne), par Édouard Piette. Laon, 1862; in-8 de 15 pages.

Note sur les débris antiques recueillis en 1855 à Kustendjé (Dobrudja), par Ch. Robert. Metz, 1862; in-8 de 10 pages.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz,* année 1857-1858.

Notice historique et archéologique sur les antiquités franques et l'église de Lamberville (canton de Bacqueville, arrondissement de Dieppe), par M. l'abbé Cochet. Amiens et Dieppe, 1862; in-8 de 14 pages avec figures.

Extrait de *la Picardie* d'août 1862, t. VIII.

Notice sur les antiquités romaines découvertes à Lisieux en 1861, par M. A. Pannier. Caen et Paris, 1862; in-8 de 18 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen par M. de Caumont. 1862. N° 3.

Excursion archéologique dans les arrondissements de Louviers et des Andelys, par M. Renault. Caen et Paris, 1862; in-8 de 32 pages.

Extrait du *Bulletin monumental*. 1862. N° 3.

Une église cathédrale du ve siècle et son baptistère. Saint-Étienne-le-Mélas (Ardèche), par M. le vicomte F. de Saint-Andéol. Arras et Paris, 1862; in-8 de 23 pages avec figures.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Répertoire archéologique du département de la Meurthe. Arrondissement de Sarrebourg, par M. Louis Benoît. Nancy, 1862; in-8 de 52 pages.

Description des ruines de l'ancienne abbaye du mont Saint-Éloy, par M. A. de Cardevacque. Arras, 1862; in-8 de 11 pages.

Département des Côtes-du-Nord, commune de Plœuc.

L'église de Nogent-les-Vierges, note additionnelle par M. Élie Petit. Arras et Paris, 1862; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Statistique archéologique du département du Nord. Arrondissement de Dunkerque. Lille, 1862; in-8 de 66 pages avec 1 carte.

— Arrondissement de Lille. Lille, 1862; in-8 de 123 pages avec une carte.

Extraits du *Bulletin de la commission historique du département du Nord.* Tome VI.

Discours prononcé dans la séance du 16 décembre 1861, de la Société des antiquaires de Normandie, par M. le marquis de Belbeuf, directeur de la société. Caen, 1862; in-8 de 59 pages.

Extrait du premier volume du *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie.*

Répertoire archéologique du département de l'Oise, rédigé sous les auspices de la Société académique d'archéologie, sciences et arts de ce département, par M. Emmanuel Woillez. Paris, impr. impériale, 1862; in-4 de 107 pages à 2 colonnes.

L'inscription de l'arc de triomphe d'Orange, par P. Herbet, professeur de rhétorique. Le Puy et Paris, 1862; in-8 de 107 pages avec 1 planche.

Recherches archéologiques sur le palais de justice de Paris, principalement sur la partie consacrée au parlement, depuis l'origine jusqu'à la mort de Charles V (1422), par M. Edgard Boutaric, archiviste aux Archives de l'empire. Paris, 1862; in-8 de 74 pages.

Extrait du vingt-septième volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de France.*

Rapport sur les pierres tombales trouvées, en 1860, dans l'ancien couvent des Carmes, maintenant occupé par les Dames ursulines, par MM. le comte d'Héricourt et Alexandre Godin. Arras, 1862; in-8 de 8 pages.

Confrontation de deux autels gallo-romains trouvés dans les environs de Poitiers (Limonum, posteà Pictavi), par M. de Longuemar. Poitiers, 1862; in-8 de 8 pages.

Extrait du premier *Bulletin* 1862 de la Société des antiquaires de l'Ouest.

Album historique de Poitiers. Coup d'œil sur les monuments de l'ancienne capitale du Poitou, par N.-A. Le Touzé de Longuemar, membre de l'Institut des provinces, etc. Illustré de photographies par A. Perlat. Poitiers, 1862; in-8 de 160 pages avec 10 planches.

Congrès archéologique de France. 28e session

Séances générales tenues à Reims, à Laigle, à Dives et à Bordeaux, en 1861, par la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. T. XXV. Caen et Paris, 1862; in-8 de LVI et 413 pages.

Notice historique et critique sur l'ancienne église Saint-Laurent, par Eugène Julien, ornée d'une vignette par Eugène Nicolle. Rouen, 1862; in-12 de 51 pages avec vignette. Prix, 50 centimes.

Notes historiques et archéologiques sur les principales restaurations de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire depuis le XIII[e] siècle, par M. l'abbé Rocher, chanoine d'Orléans. Orléans, 1862; in-8 de 20 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais.*

Étude archéologique sur Saint-Donat (Drôme), par M. Fernand de Saint-Andéol. Caen, 1862; in-8 de 20 pages avec figures.

Extrait du *Bulletin monumental* publié à Caen, n° 7.

Esquisse historique et archéologique sur le château de Saint-Géran (Allier). Moulins, 1862; in-4 de 41 pages avec 1 plan et des vignettes.

Titre rouge et noir.

Monuments iconographiques de l'église de Saint-Maximin (Var). Monuments et sarcophages de la crypte. Texte par M. L. Rostan, dessins par M. Ph. Rostan. Châlon-sur-Saône, 1862; in-folio de II et 30 pages, avec planches.

Notes d'un voyage archéologique à Saint-Pierre-de-Maillé (Vienne), par M. l'abbé Auber. Poitiers, 1862; in-8 de 31 pages.

Extrait du vingt-sixième volume des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest.*

Études Saint-Quentinoises, par Ch. Gomart. Tome II. 1852-1861. Avec plusieurs plans et de nombreuses gravures sur bois. Laon et Paris, 1862; in-8 de 456 pages.

Le tome I[er], de 1814 à 1851, est de : Saint-Quentin, Ad. Moureau, 1851; in-8 de 332 pages avec un plan lithographié.

Mosaïque romaine découverte à Sainte-Colombe-lez-Vienne, représentant l'Enlèvement de Ganymède, par A. Allmer. Lyon, 1862; in-8 de 6 pages.

L'inscription romaine de Salt-en-Donzy (Loire), par d'Assier de Valenches. Montbrison, 1862; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Journal de Montbrison et du département de la Loire.* 9 mars 1862.

Beaux-arts. Toulon, 1862; in-8 de 14 pages.

Lettre au directeur du *Propagateur du Var*, signée A. Bronze, conservateur du musée. Examen des églises et des objets d'art des communes de Seyne et de Six-Fours, dans le département du Var.

Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 173-175 et 573.

Statistique archéologique de l'arrondissement de Vannes, par Rosenzweig. Monuments du moyen âge. Vannes, 1862; in-8 de 68 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique du Morbihan pour 1861.*

Iconographie de l'église de Vézelay, par Pierre Meunier, gardien de l'église. Avallon, 1862; in-16 de 32 pages.

Le lion et le bœuf sculptés aux portails des églises, par M. l'abbé J. Corblet. Arras et Paris, 1862; in-8 de 27 pages avec gravures.

Extrait de la *Revue de l'art chrétien.*

Les Monuments de l'histoire de France, catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure relatives à l'histoire de la France et des Français, par M. Hennin. Tome VIII. 1515-1559. Paris, 1862; in-8 de 425 pages.

Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 573, et t. XII, p. 572.

Mémoires et documents curieux inédits sur les anciens et sur les nouveaux monuments élevés à la mémoire de Jeanne d'Arc à Orléans, à Rouen, à Domremy, etc.; sur ses portraits ou figures peintes, gravées, lithographiées; sur ses médailles, sur son logement à Orléans, son chapeau qu'on y conservait et sur son armure, etc.; suivis d'une Notice sur les fêtes dites fêtes de Jeanne d'Arc à Orléans, par C.-F. Vergnaud-Romagnési. Épinal, 1862; in-8 de 51 pages.

Notes curieuses, dont plusieurs inédites, sur les fêtes de la ville d'Orléans, dites fêtes de Jeanne d'Arc, le 8 de mai; sur les monuments à Orléans, et sur son chapeau qu'on y conserva jusqu'en 1792, par C.-F. Vergnaud-Romagnési. Orléans, 1862; in-8 de 16 pages.

Tiré à cent exemplaires. — Extrait d'un Mémoire complet sur les monuments de Jeanne d'Arc, annoncé ci-dessus.

Un symbole d'investiture au moyen âge, par Ad Lecocq. Chartres, 1862; in-8 de 16 pages avec 2 planches de *fac-simile.*

Tiré à 35 exemplaires.

Album ou collection complète et historique des costumes de la cour de Rome, des ordres monastiques, religieux et militaires, et des congrégations séculières des deux sexes, contenant 80 figures dessinées et coloriées d'après nature par G. Perugini, et accompagnées d'un texte explicatif tiré du P. Hélyot. 2[e] édition. Paris, 1862; in-4 de 88 pages avec 80 planches. Prix, 18 francs.

Je n'ai pu découvrir la première édition.

Description du chapeau ducal, de l'épée de parement, de la nef de table et d'un grand nombre de bijoux du trésor des ducs de Bretagne, d'après des titres originaux et inédits. Nantes, 1862; in-8 de 64 pages.

Lettre à M. Villiet sur le parallélisme de l'An-

cien et du nouveau Testament dans la peinture sur verre, par un prêtre du diocèse de Bordeaux. Bordeaux, 1862; in-18 de 24 pages.

Signé : l'abbé Corbin.

Description d'une verrière de l'église Saint-Vincent de Rouen, nouvellement restaurée, représentant une allégorie mystique, par M. André Pottier, conservateur de la bibliothèque publique et du musée départemental d'antiquités de Rouen. Rouen, 1862; in-8 de 23 pages.

Titre rouge et noir. — Extrait de la *Revue de Normandie*, année 1862, p. 216-255.

Atelier de peinture sur verre à Pont-d'Ain (Ain). Lyon, 1862; in-8 de 7 pages.

Prospectus d'une fabrique de vitraux d'église, signé : l'abbé F. Pron.

Histoire artistique, industrielle et commerciale de la porcelaine, accompagnée de recherches sur les sujets et emblèmes qui la décorent; les marques et inscriptions qui font reconnaître les fabriques d'où elle sort, les variations de prix qu'ont obtenus les principaux objets connus et les collections où ils sont conservés aujourd'hui, par Albert Jacquemart et Edmond Le Blant; enrichie de 26 planches gravées à l'eau-forte par Jules Jacquemart. 3e et dernière partie. Lyon et Paris, 1862; in-4 de 295 pages avec 8 pl. L'ouvrage complet, 60 francs.

Les deux premières parties ont été annoncées dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XI, p. 573.

De l'emploi de l'or dans la décoration des poteries, par M. Salvétat. Premier mémoire. Paris, 1862; in-8 de 23 pages.

Extrait des *Annales du Conservatoire des arts et métiers*.

Une fabrique de faïence à Lyon sous le règne de Henri II, par M. le comte de La Ferrière-Percy. Paris, 1862; in-8 de 16 pages.

Le titre est imprimé avec les caractères elzéviriens de P. Jannet.

Écriture, papyrus, parchemin, pâte à papier, par le docteur E.-A. Ancelon. Nancy, 1862; in-8 de 8 pages.

Nouvelle invention. Notice sur la décalcomanie. Paris, 1862; in-16 de 16 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Œuvres complètes de Bartolomeo Borghesi, publiées par les ordres et aux frais de S. M. l'empereur Napoléon III. Œuvres numismatiques. Tome I. Paris, 1862; in-4 de VIII et 517 pages avec planches.

Bartolomeo Borghesi, numismatiste et épigraphiste, correspondant de l'Institut, né à Savignano, près de Rimini, dans la Romagne, vers l'an 1780.

Sopra alcune monete scoverte in Sicilia che ricordano la spedizione di Agatocle in Africa, memoria del P. Giuseppe Romano. Paris, 1852; in-4 de 59 pages.

Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales. Tome VI. Paris, 1862; grand in-8 de 631 pages avec 20 planches.

Ouvrage terminé. Les volumes précédents ont été annoncés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, VIII, X, XI, XII.

Description générale des monnaies byzantines frappées sous les empereurs d'Orient, depuis Arcadius jusqu'à la prise de Constantinople par Mahomet II, par A. Sabatier. Suite et complément de la description historique des monnaies frappées sous l'empire romain par M. Henry Cohen. Tome I. Paris, 1862; in-8 de VII et 330 pages avec 33 planches.

Pour l'ouvrage de M. Henry Cohen, voir la *Gazette des Beaux-Arts*, t. IV, VIII, X, XI, XII et XIII.

Notice sur les monnaies royales françaises, depuis l'origine de la monarchie jusqu'à nos jours, par M. Alfred Villeroy, contrôleur des postes. Le Havre, 1862; in-8 de 22 pages.

Lettre à M. Anatole de Barthélemy sur les monnaies mérovingiennes du Palais et de l'École, par M. G. de Ponton d'Amécourt. Paris, 1862; in-8 de 12 pages.

Mémoire sur les monnaies des ducs bénéficiaires de Lorraine, par M. Monnier, membre de l'Académie de Stanislas, etc. Nancy, 1862; in-4 de 40 pages avec 4 planches.

Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*. 1861.

Notice sur un denier inédit de Raoul Ier, sire de Coucy, par A. Chabouillet. Paris, 1862; in-8 de 19 pages.

Extrait du vingt-septième volume des *Mémoires de la Société impériale des antiquaires de France*.

Notice sur les monnaies et médailles de la bibliothèque de Marseille, par A. Carpentin. Marseille, 1862; in-8 de 46 pages avec planches.

Description de différentes médailles intéressant la ville de Metz, par M. F.-M. Chabert. Metz, 1862; in-8 de 10 pages avec 1 planche et des figures dans le texte.

Extrait des *Mémoires de l'Académie impériale de Metz*. 1861-1862.

Essai sur la numismatique rémoise, par Léon-Max Werly, membre honoraire de l'Académie impériale de Reims. Paris, 1862; in-8 de 87 pages avec 11 planches.

Rapport sur les deux médailles en cuivre jaune trouvées à Sourabaya, île de Java, dont les *fac-simile* lithographiques ont été envoyés à la société par M. Netscher, de Batavia; par M. G. Pauthier. Paris, 1862; in-8 de 17 pages.

Extrait du nº 3 de l'année 1860 du *Journal asiatique*.

Des moules monétaires, par L.-J.-M. Bizeul (de Blain). Nantes, 1862; in-8 de 12 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*. Tome I. 1861.

Du monnoyage en général et de la monnaie de Bordeaux en particulier, par M. W. Manès. Bordeaux, 1862; in-8 de 41 pages.

X. — BIOGRAPHIES D'ARTISTES.

Les Vocations, ou Les Élus des beaux-arts, contes historiques dédiés à la jeunesse, par feu madame Eugénie Foa. Revus et corrigés. Paris, 1862; in-8 de 212 pages avec 8 lithographies.

Solario. — Adrien Brauwer. — Claude Gelée. — Sophie Chéron. — Soufflot. — Greuze. — Bosio. — Canova.

Galerie des artistes célèbres, peintres, sculpteurs, architectes, par madame C. Fallet. Rouen, 1862; in-8 de 285 pages avec grav.

Bibliothèque morale de la jeunesse.

Les grands peintres, par Alfred des Essarts. Illustré par Hadamard. Paris, 1862; grand in-8 de 492 pages avec 10 planches. Prix, 13 fr. 50.

Alexandre Dumas. Œuvres complètes. Italiens et Flamands. Paris, 1862; 2 volumes in-18. Prix, 2 francs.

La peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'école : L. David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix, par Ernest Chesneau. Paris, 1862; in-18 de XXXV et 428 pages. Prix, 3 fr. 50.

Toutes ces études ont paru dans des recueils périodiques, et les tirages à part en ont été successivement annoncés par la *Gazette des Beaux-Arts*.

Notice sur Achard (Frédéric-Adolphe), artiste dramatique et lyrique, par J. de Ruye. Sèvres et Paris, 1862; in-8 de 4 pages.

Extrait de l'*Annuaire nécrologique*, publié par E. Perraud de Thoury.

Le président Jean-Pierre d'Aigrefeuille, bibliophile et antiquaire, d'après une correspondance autographe de la Bibliothèque impériale de Paris, par A. Germain, professeur d'histoire. Montpellier, 1862; in-4 de 44 pages.

Fulcrant-Jean-Joseph-Hyacinthe d'Aigrefeuille, premier président de la Cour des aides à Montpellier, né à Montpellier le 26 février 1700, mort le 30 août 1771. Il a composé, sur les médailles, plusieurs dissertations restées manuscrites.

Notices biographiques sur L. van Beethoven, par le docteur F.-G. Wegeler et Ferdinand Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. van Beethoven à Bonn, sa ville natale, traduites de l'allemand par A.-F. Legentil. Paris, 1862; in-18 de XV et 250 pages, avec une romance.

L'œuvre de Blasset, ou plutôt Blassel, célèbre sculpteur amiénois (1600-1659), par A. Dubois. Amiens, 1862; in-8 de 112 pages avec planches.

Augustine Brohan, par J.-M. Cayla. Paris, 1862 ; in-8 de 24 pages. Prix, 15 centimes.

Collection du *Petit Journal*.

Notice sur Rose Chéri, madame Lemoine-Montigny, par E. Perraud de Thoury. Sèvres et Paris, 1862; in-8 de 8 pages.

Extrait de l'*Annuaire nécrologique*, publié par E. Perraud de Thoury.

Mémoires historiques d'un musicien. Cherubini, sa vie, ses travaux, leur influence sur l'art, par Dieudonné Denne-Baron. Paris, 1862; in-8 de 75 pages. Prix, 2 francs.

Notice sur le sculpteur Jean Girouard, par M. André, conseiller à la cour impériale de Rennes. Rennes, 1862 ; in-8 de 16 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Ille-et-Vilaine*.

A.-B. Marx. — Glück und die Oper. Berlin, Janke, 1862; 2 volumes in-8. Prix, 5 th. 1/3.

Gaetano Atti. Commento intorno alla vita e alle opere di Gian Francesco Barbieri, detto il Guercino, da Cento. Roma, 1862 ; in-8 di pagine 161.

Institut impérial de France. Notice sur la vie et les ouvrages de M. F. Halévy, par M. Beulé, secrétaire perpétuel; lue dans la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts du 4 octobre 1862. Paris, 1862; grand in-8 de 22 pages.

L'apothéose de M. Ingres, par Théophile Silvestre, avec portrait. Paris, 1862; in-8 de 24 pages.

Mémoire de Simon Julien, peintre d'histoire, par A. Bronze, conservateur du musée de Toulon. Toulon, 1862 ; in-8 de 24 pages.

Extrait du *Propagateur du Var*.

L'historien de Charlet peint par lui-même. Étude biographique par Henri de Saint-Georges. Nantes, 1862; in-12 de 84 pages, avec un portrait de M. de La Combe.

Nouvelles recherches sur la vie et l'œuvre des frères Lenain, par Champfleury. Laon, 1862; in-8 de 191 pages.

Une partie de ces *Recherches* a paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

J.-B. Liénard, peintre rémois. Notice biographique, par M. Max Sutaine. Reims, 1862; in-8 de 9 pages.

Jean-Baptiste Nini (XVIIIe siècle), ses terres

cuites, par A. Villers, directeur du musée de Blois. Blois, 1862; in-8 de 63 pages,

M. Anatole de Montaiglon prépare depuis longtemps une étude sur J.-B. Nini.

Il Pisano, grand'artefice veronese delle prima metà del secolo decimo-quinto, considerato come pittore, di poi come scultore in bronzo. Memorie dal dott. Cesare Bernasconi. Verona, 1862; in-8 di pagine 44.

Raffet, son œuvre lithographique et ses eaux-fortes, suivi de la bibliographie complète des ouvrages illustrés de vignettes d'après ses dessins, par H. Giacomelli. Orné d'eaux-fortes [3] inédites par Raffet et de son portrait par M. J. Bracquemond. Paris, bureaux de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1862; in-8 de XLIV et 341 pages avec 4 planches. Prix, 8 francs.

Tiré à 260 exemplaires sur papier vélin, 20 sur papier chamois, 20 sur papier de Hollande. Ces 40 exemplaires ont 6 eaux-fortes, au lieu de 3. La Notice biographique a été tirée à part à 100 exemplaires. Voir, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, un article de M. Paul Mantz du 1er juillet 1860, et deux articles de M. Ph. Burty des 1er mai et 1er juin 1861.

Éloge de Pierre Revoil, peintre lyonnais. Discours de réception de M. Genod, membre de la section des beaux-arts (de l'Académie de Lyon). Lyon, 1862; in-8 de 19 pages.

Notice sur Jean-Marie Saint-Ève, graveur, ancien pensionnaire de France à Rome, par Fraisse. Lyon, 1862; in-4 de 16 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais*, avril 1862.

École impériale et spéciale des beaux-arts. Discours prononcés sur la tombe de Charles-Léon Vinit, secrétaire perpétuel, par M. Signol, vice-président, et par M. Gilbert, secrétaire archiviste de la section d'architecture, le 2 mai 1862. Paris, 1862; in-8 de 4 pages.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

La photographie considérée comme art et comme industrie, histoire de sa découverte, ses progrès, ses applications, son avenir, par MM. Mayer et Pierson, photographes. Paris, 1862; in-18 de IV et 248 pages. Prix, 3 fr. 50.

F. Bollmann. — Vollständiges Handbuch der Photographie. Nebst einer besondern Abhandlung über die Darstellung haltbarer, positiver, photographischer Bilder. Braunschweig, 1862; in-8 obl. Prix, 1 th. 1/2.

J. Machold. Roland Schildtraeger, Ballade von L. Uhland. Photographien nach den original-Aquarellen. Wien, 1862. Prix, 12 th.

T.-Fr. Hardwich. Manual der photographischen Chemie mit besonderer Berücksichtigung des Collodion-Verfahrens. 1ste Lief. Berlin, 1862; in-8.

L'Amateur photographe. Guide pratique de photographie, contenant les procédés pour obtenir les images positives et négatives sur collodion, sur albumine et sur papier, etc., suivi d'un Vocabulaire de chimie photographique et d'un Appendice traitant des épreuves microscopiques et amplifiées, par Charles Bride. Corbeil et Paris, 1852; in-18 de XI et 238 pages. Prix, 3 francs.

Photographie rationnelle. Traité complet théorique et pratique. Applications diverses. Précédé de l'histoire de la photographie et suivi d'éléments de chimie appliquée à cet art, par A. Belloc. Versailles et Paris, 1862; in-8 de 424 pages.

Traité de photographie, par J. Dupont, photographe; suivi de Notions sur la galvanoplastie. Paris, 1862; in-16 de 64 pages.

Traité de l'impression photographique sans sels d'argent, contenant: l'histoire, la théorie et la pratique des méthodes et procédés de l'impression au charbon, de l'hélioplastie, etc., par Alphonse Poitevin, ingénieur civil; avec une Introduction par M. Ernest Lacan. Paris, 1862; in-8 de IV et 186 pages avec 3 planches. Prix, 4 fr. 50.

Pratique de la photographie sur papier simplifiée par l'emploi de l'appareil conservateur des papiers sensibilisés et des préservateurs Marion, à l'usage de tout le monde, par A. Marion. Nouvelle édition. Paris, 1862; in-8 de 94 pages.

Recueil de formules pour la photographie sur collodion sec et humide, albumine et papier, suivi d'un nouveau procédé pour le tirage des épreuves positives, par E. Bertrand. Paris, 1862; in-32 de 60 pages.

Albumbladen, Twaalf, Photographien met dichterlijke bijschriften van J. J. L. Ten Kat. Amsterdam, 1862; in-12 de 12 bl. in étui. Prix, fl. 3.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

L'Art contemporain illustré. Annales illustrées de la production d'élite des beaux-arts et de l'industrie artistique. 1re livraison. 4 octobre 1862. Paris, 1862; in-8 de 16 pages, avec gravures dans le texte. Un an, 15 fr.

Paraît tous les samedis. Chaque numéro est composé d'une feuille de 16 pages et contient au moins 5 gravures.

Bulletin de la Société du progrès de l'art industriel, fondée en 1858 au Conservatoire des arts et métiers, séant à l'hôtel de ville de Paris. 1re année. N° 1. Paris, 1862; in-4 de 16 pages à 2 colonnes.

PAUL CHÉRON.

FIN DU TOME TREIZIÈME

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1862

QUATRIÈME ANNÉE.—TOME TREIZIÈME

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

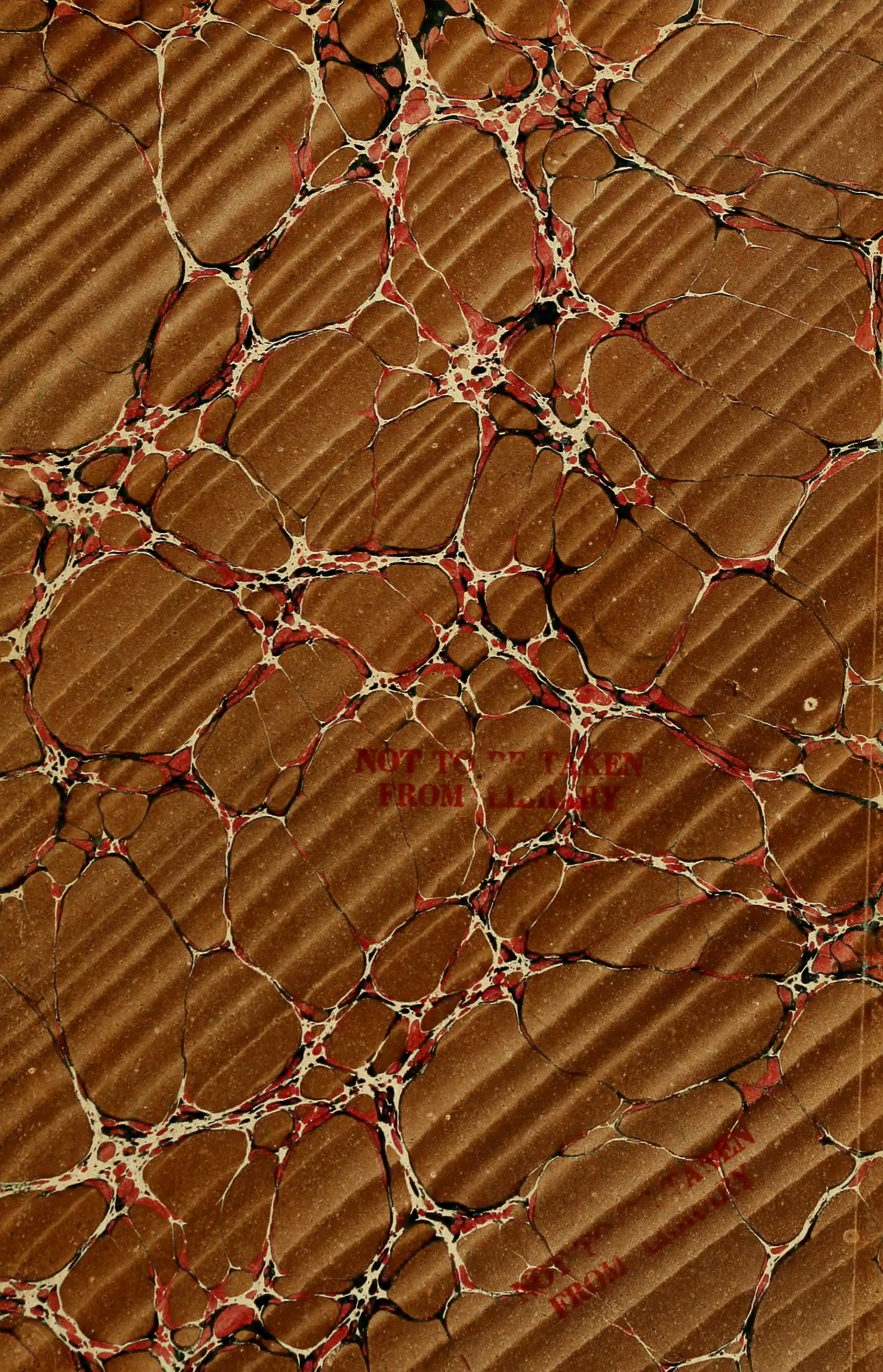
1[er] DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DE LA TABLE DU TOME TREIZIÈME.

Le directeur : ÉDOUARD HOUSSAYE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7




NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

